FRITZ LOESCHER

DIE BILDNIS-PHOTOGRAPHIE

DRITTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

OTTO EWEL

UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT

ZWEIGNIEDERLASSUNG BERLIN

B. Egeberg.
Horde 1916.

FRITZ LOESCHER

DIE BILDNIS-PHOTOGRAPHIE

DRITTE AUFLAGE

DIE BILDNIS-PHOTOGRAPHIE

EIN WEGWEISER FÜR
FACHMÄNNER UND LIEBHABER

VON

FRITZ LOESCHER

DRITTE ERWEITERTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

OTTO EWEL

MIT 149 BILDNIS-BEISPIELEN

BERLIN 1910
VERLAG VON GUSTAV SCHMIDT
(VORM. ROBERT OPPENHEIM)

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Inhalt.

Seite

Einführung IX

I. Die Entwicklung der Bildnisphotographie.

Von der Daguerreotypie zur Bromsilbergelatine-Trockenplatte.

Die Photographie als Porträtierkunst. — Bedeutung der Technik. — Die Daguerreotypie und die ersten Papiernegative. D. O. Hill. — Kollodiumverfahren. Ursprung der Retusche. — Die Bromsilbertrockenplatte. Überwertung der Technik. Photograph und Publikum . . . . . 2—10

Das herkömmliche Atelierporträt.

Eine Reihe von Gegenbeispielen. — Die Atelierkunst der sechziger und siebziger Jahre. Echtheit des Materials. — Sprung in die neunziger Jahre. Erborgter Prunk. — Der Typus des Ateliers. — Surrogate. — Die Sünden der Retusche. Torheit des Publikums . . 11—24

Das neue Lichtbildnis.

Die gleiche Aufgabe in alter und neuer Lösung. — Der Wert äußerer Regeln und Gesetze. — Zurückgehen auf den ursprünglichen Sinn des Lichtbildes . . . . . 25—30

Die Leistungen der neuen Bildnisphotographie.

Wilhelm Weimer. — Auftreten der Amateure. Entwicklung der Kunstphotographie. — England. — Amerika. — Begrenztheit und Gefahren der künstlerischen Art. — Frankreich, Belgien, Dänemark. — Deutschland. — Einige Proben zur Kennzeichnung des Gummidrucks. — Weitere Amateure. — Die Haltung der deutschen Fachphotographen . . . . . 31—120

Zusammenfassung und Nutzanwendung.

Rückblick. — „Mechanische" und „künstlerische" Arbeitsweise. — Der Bildungsgang des Bildnisphotographen. Natur- und Kunststudium. — Ausblick . . . . . 121—126

II. Die Praxis der Bildnisphotographie.

Seite

Das Handwerkszeug.

Apparat. — Objektiv. — Das Plattenmaterial . . . . . 128—138

Aufnahmen in Wohnräumen.

Vorzüge der Zimmeraufnahme . . . . . 139—142

Licht und Beleuchtung. Verschiedene Lichtwirkungen im Zimmer. — Ein- und zweifenstrige Räume. — Durch eine Flügeltür getrennte Zimmer. — Erker und Veranden. — Balkons. — Aufnahmen gegen das Licht. — Hoch und tief gelegene Räume. — Reflexvorrichtungen . . . . . 142—166

Stellung und Ausdruck. Alte und neue Auffassung. — Natur und Pose. — Kompositionsgesetze. — Entwickeln der Stellung. Ausdruck. — Verschiedenheit der Gesichtshälften. Hände. — Verhalten des Photographen . . . . . 166—176

Umgebung und Hintergrund. Erfordernis von Einheit und Ruhe. — Anordnen und Verteilen der Schärfe. Beispiele. . . . . 177—180

Die Aufnahme. Höhe des Apparates. — Einstellen und Abblenden. Belichtung . . . . . 180—182

Gruppenaufnahmen. Komposition und Natur. Innerer Zusammenhalt. — Beleuchtung. Tiefenausdehnung. — Genrebilder 182—190

Kinderaufnahmen. Altersstufen. — Umgebung . . . . . 191—197

Aufnahmen im Freilicht.

Lichtwirkungen. — Hintergrund. — Direkte Sonne. Gruppen. Momentaufnahmen. — Porträt und Staffagebild. . . . . 198—206

Zur Atelier einrichtung.

Möbel. — Hintergründe. — Beleuchtungsvorrichtung. Dimensionen des Raumes. — Zimmerateliers. Massenfabrikat und persönliche Leistung . . . . . 207—211

Das Negativ.

Entwicklung in Schale und Standgefäß. — Abschwächen und Verstärken. Charakter der Platte. — Retusche. — Vergrößern . . 212—220

Das Positiv.

Bromsilber und Mattcelloidin. — Platin und Mattalbumin. — Kohledruck. Ozotypie. Öldruck. — Gummidruck. — Retusche. — Bildausschnitt. — Aufmachung und Einrahmung . . . . . 221—235

Vorwort zur dritten Auflage.

Betraut mit der Durchsicht und Bearbeitung der dritten Auflage des Loescherschen Buches finde ich, daß seine Gesichtspunkte auch heute noch Gültigkeit haben und Beachtung verdienen. Wohl ist inzwischen vieles von dem, was er als Keim sah, zu breiter Entwicklung gelangt, und viele der von ihm so gehaßten Extreme und Auswüchse sind nicht mehr oder haben sich zu sehr wertvollen Bereicherungen gemausert. Dennoch — der sittliche Ernst seiner Betrachtungen, das mit Fleiß und Sorgfalt zusammengetragene Vergleichs- und Anschauungsmaterial und die zweckmäßige und einleuchtende Art seiner Gegenüberstellungen, sie sind auch heute noch nicht entbehrlich.

Juditten-Königsberg i. Pr.
Juli 1910.

Otto Ewel.

Einführung.

Ein Buch über die neue Art der Bildnisphotographie, welche mit der herkömmlichen Schablonenarbeit brechen, über die durchschnittlich gelieferte Massenarbeit hinaus zu höheren, wesentlicheren Zielen hin will, — ein solches Buch mag auch heute noch verfrüht erscheinen. Die Photographie tritt jetzt erst recht eigentlich in den Entwicklungskampf ein. Reichlich ein Jahrzehnt sind die Bestrebungen alt, die man unter der Bezeichnung „Kunstphotographie" zusammenfaßt und die nun bei Berufsphotographen und Amateuren weitergehenden Einfluß gewinnen. Nun soll sich zeigen, welches der neuen Mittel, die einzelne beanlagte Lichtbildner sich für eine ganz persönliche Arbeit schufen, dauernd den Besitzstand bereichern wird.

In solcher Zeit des Entwicklungskampfes werden künstlich manche Blüten getrieben, die über Nacht schon welken. Es ist schwer, das Wesentliche zu erkennen, und jeder, der an eine zusammenfassende Arbeit denkt, wird sich überlegen, ob er auch klar genug sehen kann, um etwas von dauerndem Wert zu schaffen.

Diese Schwierigkeiten waren mir bei der Abfassung des vorliegenden Buches wohl bewußt. Dennoch sagte ich mir, daß die starke Strömung, die neues, reicheres Leben in der photographischen Bildniskunst wecken will, auch einen Niederschlag in der Publizistik fordert; daß eine unter Kennzeichnung der wesentlichen Ziele gegebene Zusammenfassung des bisher Erreichten vielen Ansporn und Fingerzeig sein kann, um aus dem alten Geleise, in dem sie müde und lustlos weitergehen, herauszukommen.

Ich sagte mir ferner, daß die großen Ziele für die Photographie ebenso wie für die Kunst über zeitliche Strömungen und Manieren hinweg unwandelbare, ewig feststehende sind; daß es nur unsere Aufgabe ist, diese Ziele zu entschleiern, um der ganzen Bewegung erst einen Sinn zu geben. Und ich glaube, daß sie heute schon wesentlich klarer erkannt werden können. Ich war hiernach bemüht, mich nicht auf geltende Strömungen,

nicht auf „Richtungen“ und „Schulen“ festzunageln, sondern habe versucht, alle vorliegenden Leistungen, mögen sie alter oder neuer Art angehören, unter der großen Perspektive zu sehen, die der Photographie von einzelnen ganzen Persönlichkeiten erschlossen worden ist. An dem größten Maßstab gemessen schrumpft vieles zur „vorübergehenden Erscheinung“ zusammen, was die Zeitgenossen bewundern, und manches, an dem sie vorübergehen, wächst zu größerer Bedeutung, doch nur ein Maß, das über den Tag hinaus Geltung gibt, kann dauernd befriedigen und unserer Arbeit weittragende, nie zu erschöpfende Bedeutung verleihen.

So mag die Zurückhaltung manchen „Effekten“ der modernen Kunstphotographie gegenüber, der wieder und wieder gegebene Hinweis auf das schlichte Leben, auf die „stille Schönheit der Natur“ verstanden werden.

Unter diesem Zeichen steht mein Buch. Meine subjektive Wertung mag hie und da irren oder der Ergänzung bedürfen; das Zeichen, unter das ich alles stellte, scheint mir recht, und das ist wohl die Hauptsache.

Wer sich mit den neuen Wegen des Lichtbildes publizistisch beschäftigt, wird immer dazu kommen, mehr über wesentliche Unterschiede in Empfindung und Auffassung, als über die neuen technischen Mittel zu reden. Das Handwerkszeug ist ja im großen ganzen dasselbe; der eine benutzt es, um den langweiligen und äußerlichen Abklatsch einer vorübergehenden Naturerscheinung herzustellen, der andere schafft mit ihm ein wesentliches, beseeltes Bild, in dem der Pulsschlag des Lebens geht. So habe auch ich der Erörterung wesentlicher Unterschiede in der Auffassung, die zwischen der herkömmlichen Art und den neuen Bestrebungen im Lichtbildnis schon heute erkennbar sind, jener Ziele, zu denen die Besten hin wollen, breiteren Raum gegeben, und habe diese Betrachtungen an den Anfang meines Buches gestellt. Denn es kommt vor allem darauf an, daß das lebendige Empfinden geweckt werde für das Wesen der neuen Art; dann erst ist es möglich, die Technik in deren Dienst zu stellen. Eine große Anzahl von Bildern gibt bezeichnende Beispiele der herkömmlichen Atelierarbeit und andererseits Proben dessen, was auf neuen Wegen erreicht wurde. Dieser erste Teil ist von grundlegender Bedeutung für die Arbeit.

Ohne diese allgemeinen Betrachtungen würde der zweite Teil des Buches, welcher die Praxis behandelt, mißverständliches Stückwerk geblieben sein. Die in ihm gegebenen Anweisungen sollen weder bindend sein, noch sollen sie überhaupt eine lückenlose Anleitung zur Herstellung von Bildnisphotographien geben. Sie sollen lediglich auf einige Mittel

und Wege der Arbeit hinweisen, die sich in der Praxis der nach neuer Art schaffenden Photographen als zweckmäßig ergeben haben. Hier nimmt naturgemäß die Art der Aufnahme, die in der gegebenen Weise noch nicht in der Literatur behandelt wurde, den größten Raum ein; in den Bemerkungen zum Negativ- und Positivprozeß habe ich mich auf eine knappe Charakteristik der für unseren Zweck brauchbaren Verfahren beschränkt, alles weitere Eingehen auf Anweisungen, die sich in jedem guten photographischen Leitfaden finden, mit Absicht vermieden.

Hier bin ich vor allem den Herren Dührkoop und Weimer für ihr bereitwilliges Interesse an meiner Arbeit zu Dank verpflichtet. Namentlich Dührkoop hat mich mit seinem reichen Material und seinen Erfahrungen auf dem neuen Gebiet in hingebender Weise unterstützt. Ohne seine Mitwirkung wäre es nicht möglich gewesen, den praktischen Teil so vollständig zu gestalten. Weimer dagegen verdanke ich ideelle Anregungen, die mir so wertvoll für die Zukunft der Bildnisphotographie schienen, daß ich sie mit besonderem Nachdruck wiedergab. — An dieser Stelle sei auch Herrn Ernst Juhl mein Dank abgestattet dafür, daß er aus seiner bedeutenden Sammlung künstlerischer Photographien mir einige wertvolle englische und amerikanische Arbeiten zur Illustration des ersten Teiles zur Verfügung stellte.

In den drei Jahren, die seit der ersten Ausgabe dieses Buches verflossen, haben die neuen Anschauungen überall Wurzel geschlagen. Allerwärts in Deutschland beginnt sich neues Leben zu regen, und man kann nur wünschen, daß sich neben den geschickten auch die begeisterten Arbeiter einfinden werden; denn gerade die Kräfte sind für die Entwicklung am notwendigsten, die mit reinen Mitteln der Sache dienen. — Entsprechend der reicheren Entfaltung der neuen Bildnisphotographie habe ich dem Buche eine bedeutende Anzahl neuer Illustrationen hinzugefügt; viel gutes Anschauungsmaterial ist ja hier die Hauptsache. Auch der Text wurde sorgsam durchgesehen und an vielen Stellen ergänzt, so daß die Arbeit nun in Form und Gehalt hoffentlich wesentlich vollendeter in die photographische Welt hinausgeht. Möge sie Gutes wirken!

Berlin-Wilmersdorf, Januar 1907.

Fritz Loescher.

I.

Die Entwicklung der Bildnisphotographie.

Von der Daguerreotypie zur Bromsilbergelatine-Trockenplatte.

Will der Mensch die umgebenden Lebenserscheinungen, sein eigenes Wirken inmitten ihrer begreifen, so muß er innehalten, sich besinnen, am zurückgelegten Wege die Entwicklung in den wesentlichen Zügen zu verfolgen suchen. Mitten in der Jagd nach Erfolg, diesem bunten Wechsel flüchtiger Bilder, denen die Sinne unterliegen, gibt es solche Ruhepunkte, an denen man um sich blickt und in sich blickt. Wenn eine Entwicklung auf einen toten Punkt gelangt ist, so schwankt sie wie ein wendendes Schiff auf unruhig bewegtem Wasser; die Unsicherheit und Unklarheit zeigt an, daß etwas Neues werden will, eine Richtungsänderung gesucht wird, die näher zum Ziel führt. Dann hält man inne, erhebt sich über den Tageslärm und sucht die Zeichen der Zeit zu verstehen.

Die Photographie als ein einzelnes Mittel unserer Kultur, ist heute an einen solchen Wendepunkt gelangt. Seit Jahren schwankt ihr Entwicklungsbild unruhig hin und her. Die mit der Kamera Arbeitenden, Berufsphotographen ebenso Amateure, werden von widerstreitenden Meinungen hin und her gezogen. Man ist sich nicht klar über den einzuschlagenden Weg, und viele sind mit ihrer Arbeit auf den obenerwähnten toten Punkt gelangt.

In dieser bewegten und wichtigen Zeit möchte ich zur Sammlung rufen. Ich möchte die Photographierenden veranlassen, mit mir einen Blick zu werfen auf die Entwicklung, die die Photographie bis auf unsere Zeit genommen hat. Dann wollen wir uns in der Gegenwart umsehen, zu verstehen suchen, was um uns her vorgeht, um endlich an der Hand wesentlicher Einzelleistungen einen Weg zu finden, der weiter führt.

Die Photographie als Porträtierkunst.

Im Bildnis, auf dessen Behandlung wir uns hier beschränken, kann die Photographie ihre Kräfte am freiesten entfalten. Die Gebundenheit an das reine Naturbild mit all seinen mannigfachen, einheitlicher Wirkung wider-

strebenden Zufälligkeiten ist hier bei weitem nicht so zwingend als vor der Landschaft. Das Bildnis kann im Hinblick auf die Besonderheiten der photographischen Wiedergabe angeordnet, von zufälligen und störenden Einzelheiten in der Gruppierung der Dinge in gewissen Grenzen befreit werden. Die Photographie ist von Anfang an vor allem eine Porträtierkunst gewesen, und noch heute liegt ihre Hauptaufgabe wesentlich im Bildnis, in der Wiedergabe des Menschen. Es hat das auch seine Gründe im Technischen. Die Aufnahme von Landschaften war in früheren Zeiten sehr erschwert; erst das Aufkommen der transportablen Trockenplatten gab dem Prozeß die für eine breitere und freiere Anwendung in der Landschaft notwendige Dehnung. So bleibt in der Kindheit der Photographie die Landschaft vereinzelt, ein temperamentloser Abklatsch der Natur. Ihre Entwicklung setzt erst in der Neuzeit ein, um durch die Flut der oberflächlichen Produktion hindurch zu gewollten Leistungen, zum Ausdruck eines Empfindens zu gelangen.

Ganz anders mit dem Porträt, das von vornherein intensive Pflege fand, schon deshalb, weil sich damit Geld verdienen ließ. Das Porträt hat heute eine abgeschlossene Entwicklung bereits hinter sich, einen Stil, wenn man will. Es hatte schon einmal einen solchen und war in eine Periode des Verfalls geraten.

Bedeutung der Technik.

Verfolgt man den Weg der Porträtphotographie, so drängt sich vor allem die mächtige Entwicklung der technischen Mittel hervor. Die Photographie ist im Zeitalter der Technik groß geworden. In wenigen Jahrzehnten, welch eine Entwicklung von der beschränktesten Anwendung der Daguerreotypie, die 1839 veröffentlicht wurde, bis auf den reichgegliederten Bau verschiedenster, mannigfachsten Verhältnissen anzupassender Prozesse, die heute der Lichtbildkunst zur Verfügung stehen! Die Geschichte der Photographie ist in erster Linie eine Entwicklungsgeschichte der Technik. Wie überall im modernen Leben ist die Entwicklung der Technik der Pflege innerer Eigenschaften weit vorausgeeilt. Aufgabe des Menschen unserer Zeit ist es, die bedeutenden technischen Mittel, die ihm ohne weiteres gegeben sind, segensreich anwenden zu lernen.

Die Überschätzung des Technischen birgt eine Gefahr für die Pflege der Innerlichkeit. Die Entwicklung der bildenden Kunst lehrt es ebenso wie der Werdegang des Lichtbildes. Der Triumph der Technik, die blendende Vielseitigkeit, die Bequemlichkeit und Anschmiegsamkeit der photographischen Prozesse erzeugte Oberflächlichkeit und Verflachung, ersetzte

die ernste, mit dem Material kämpfende Arbeit durch eine spielerische Mannigfaltigkeit. So ist es heut vor allem für uns wichtig, auf einer höheren Stufe der Entwicklung, mit reicheren Arbeitsmitteln ausgestattet, jene schlichte Innerlichkeit, das innige und wahrhafte Verhältnis zum Leben zurückzugewinnen, wie man es früher, bei weit primitiverer Technik, noch besaß.

Dem Photographen, der Sinn für Lebenswahrheit hat, wird warm ums Herz beim Anblick der alten Daguerreotypen aus den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, wie er sie gelegentlich in die Hand bekommt, wenn das Bild eines Verstorbenen reproduziert werden soll.

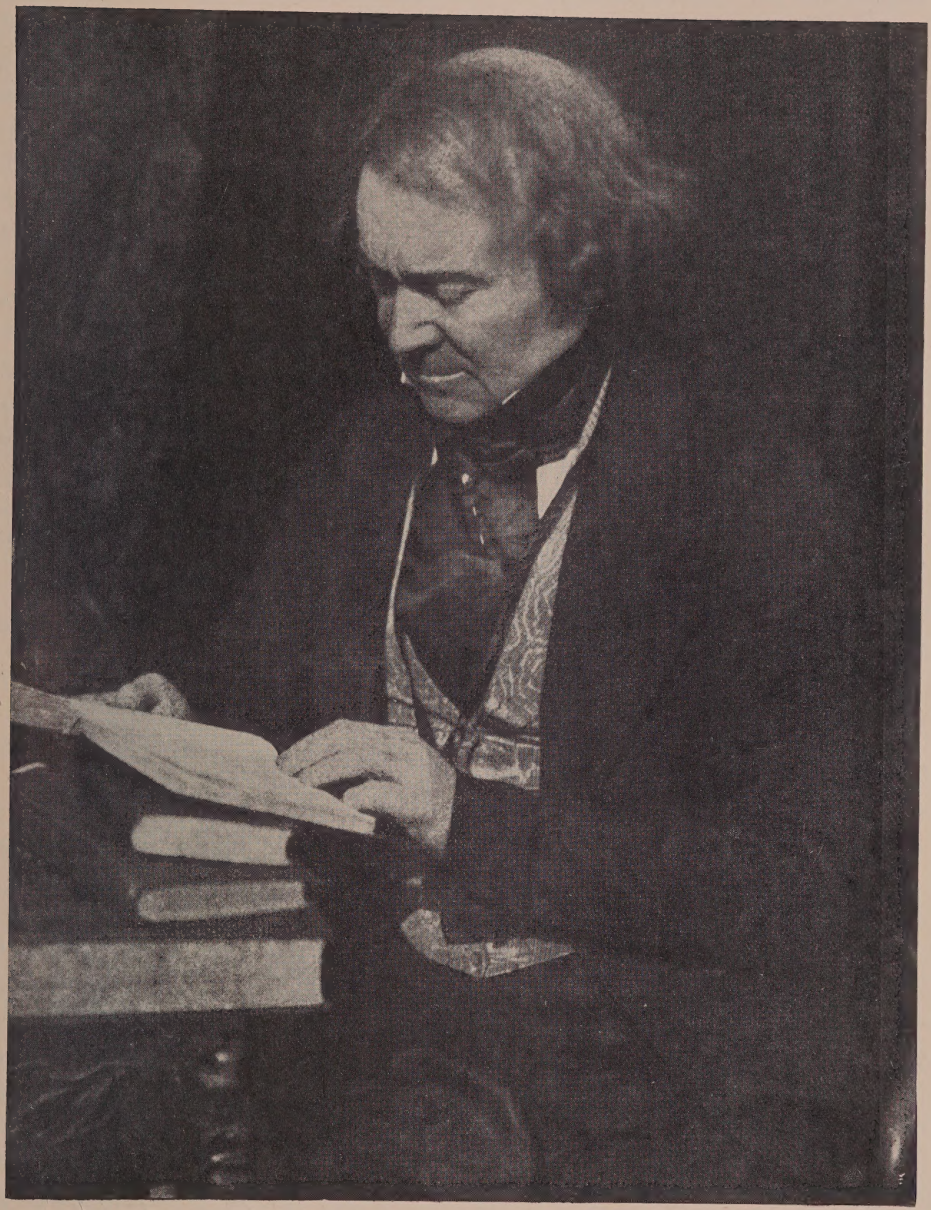
Er denkt an die schrecklichen modernen Fabrikate, die ihm die Leute gewöhnlich zur Reproduktion ins Haus bringen, wenn ein lieber Mensch hingegangen ist; diese verblasenen Puppenköpfe, aus denen alles, was den Menschen teuer machte, von glättender Hand hinausgearbeitet wurde. Wie fein, wie wahr, wie ehrlich hat diese alte, überwundene Daguerreotypie, an welche die Retusche nicht heran konnte, dagegen gearbeitet.

Die Daguerreotypie und die ersten Papiernegative. D. O. Hill.

Das Daguerreotyp war der erste primitive Anfang der praktischen Photographie und doch liegt in ihm schon viele der Möglichkeiten photographischer Wiedergabe wie in einem zarten Keime eingeschlossen. Bei der gewalttätigen Pfuscherei, die heute der retuschierende Porträtphotograph treibt, sollte man sich öfter daran erinnern, daß es eine Zeit gab, in der die Photographie ein unantastbarer Spiegel des Lebens war. Das Verfahren aber war unpraktisch; der Prozeß umständlich und gesundheitsschädlich, die Unempfindlichkeit der Platten Bedingung für unmäßig lange Expositionen und ihre Nichtkopierfähigkeit der geschäftlichen Ausnutzung in größerem Maßstabe hinderlich.

Eine rege Erfindertätigkeit setzte ein. Schon nach kurzer Zeit kamen die ersten, rudimentären Papiernegatve, die ein Kopieren gestatteten. Jenes Negativpapier der damaligen Zeit nun darf man nicht etwa in Gedanken den modernen Fabrikaten dieser Art an die Seite stellen. Es war ein ganz rohes und unempfindliches Jodsilberpräparat, dessen rauhe, unregelmäßige Struktur die Kopien stark beeinflußte und an Feinheit der Zeichnung weit unter die Erzeugnisse der Daguerreotypie stellte.

Auch damals aber gab es Künstler, die jenem unentwickelten photographischen Material Reize entlockten, die wir noch heute bewundern, wie denn Mängel im Technischen, Unvollkommenheit des Handwerkzeugs niemals ein Hindernis für den ernst Strebenden sein können. Betrachten wir die drei Bilder (Abb. 1—3), welche der englische Maler Oktavian



(1) *D. Okt. Hill, Glasgow, 1843–45.*

(2) *D. Okt. Hill, Glasgow, 1843–45.*

Hill mit einer größeren Reihe anderer zu Studienzwecken in den Jahren 1843—1845 aufnahm, so sind wir erstaunt über den malerischen Reiz, die geschlossene, bildmäßige Wirkung, die hier mit einfachsten Mitteln erzielt ist. Ja, es zeigt sich, daß gerade die Schwächen des Materials, die rauhe, die Details unterdrückende Struktur des Papiernegativs jene breite, flächige Wirkung unterstützt, die an malerische Effekte erinnert.

An dieser Stelle ist das Entwicklungsproblem der Photographie bereits aufgerollt. Auf der einen Seite die Daguerreotypie mit ihrer entzückenden, die leisesten Schwingungen natürlichen Lebens in liebevoller Treue verfolgenden Detailarbeit; auf der anderen Seite das Streben nach malerischer Vereinfachung und Konzentration des zufälligen Naturbildes, unterstützt durch eine Besonderheit des Bildmaterials. Die Fäden gehen von Hill zu den auf malerischen Effekt gestellten Werken unserer Gummidrucker; sie gehen von der Daguerreotypie zu jenen schlichten, den Titel „Kunstphotograph" bescheiden ablehnenden Lichtbildern, die mit vollster Hingabe an das Wesen der Dinge allein die „stille Schönheit der Natur" im Lichtbild festzuhalten suchen.

Kollodiumverfahren. Ursprung der Retusche.

Zwischen jenen reinen, einheitlichen Anfängen aber und dem Beginn bewußter Klärung in unserer Zeit liegt eine lange Spanne, in der äußerliche und geschäftliche Interessen, unterstützt durch eine rapid fortschreitende Technik, mehr und mehr den einfachen Sinn der photographischen Tätigkeit überwucherten.

Das Papiernegativ wurde durch die nasse Kollodiumplatte abgelöst. Die Kollodiumnegative übertrafen die alten Papiernegative bedeutend an Feinheit der Struktur, sie hatten aber zugleich dem Daguerreotyp gegenüber den unschätzbaren Vorzug der unbeschränkten Kopierfähigkeit.

Ein viel einfacheres, sicheres und verhältnismäßig leicht ausführbares Verfahren war geschaffen, dessen geschäftliche Ausnutzung bei der allgemeinen Begehrtheit des neuen Artikels, zu dessen Herstellung es diente, sehr lukrativ sein mußte. Das Porträtgeschäft kam nun erst recht eigentlich in Schwung. Es entstand in größerem Maßstabe die Wechselwirkung zwischen Photograph und Publikum.

Zu jener Zeit fing man an, die Mängel des photographischen Bildes durch manuelle Nachhilfe zu verbessern. Man sah sehr wohl, daß die Photographie bei aller Treue der Zeichnung besonders in der Wiedergabe der Ton- und Helligkeitsverhältnisse der Natur nicht gerecht wurde. Ein sprechendes Beispiel hierfür gibt das sonst so reizvolle Hillsche Gruppen-

(3) *D. Okt. Hill, Glasgow.*

bild (Abb. 3). Wie unrichtig sind da zum Teil die Fleischtöne wiedergegeben. Gesichter und Arme der Frauen, deren Haut wohl ein wärmeres, sonnverbranntes Kolorit hatte, sind viel zu dunkel im Bilde, das ganz rechtsstehende Mädchen hat ein richtiges Mohrengesicht, während die in der Natur wohl weißeren Gesichter der Frauen, die sich in der Nähe des Tisches befinden, wiederum im Sonnenreflex zu hell im Ton gekommen sind.

Die Photographie ermangelte gewißermaßen des Gefühls für die Feinheit dieser Werte. Davon machte auch die nasse Kollodiumplatte, welche die ausgesprochene Neigung hatte, „harte" Negative mit dünnen Schatten und stark gedeckten Lichtern zu ergeben, keine Ausnahme; sie erlaubte jedoch der nachhelfenden Hand, diese Fehler zu mildern. Der Photograph nahm Pinsel und Tusche, überstrich auf der Glasseite des Negativs die allzu schweren Partien mit Farbe, die dann die Wirkung des Lichtes beim Kopieren an diesen Stellen zurückhielt, und setzte auf der äußerst leicht verletzlichen Kollodiumschicht störende kleine Punkte und Flecke mit dem Pinsel oder scharf gespitztem Stifte in subtilster Weise zu.

So entstand die „Retusche“ — herausgeboren aus dem gesunden und richtigen Gedanken der Verbesserung des mangelhaften photographischen Negativs.

Zur Zeit des Kollodiumprozesses war im übrigen die Photographie noch eine schwierige, auf den Kreis der Könner beschränkte Hantierung. Jeder mußte sich seine Platten selbst präparieren. Das Handwerk wollte gelernt sein und seine Ausübung war im wesentlichen auf das Atelier beschränkt. Noch war eine solide Vertiefung in den Gegenstand notwendig, um zu sicheren Resultaten zu gelangen.

Die Bromsilbertrockenplatte. Überwertung der Technik. Photograph und Publikum.

Über alle diese Umständlichkeiten aber schritt der Erfindergeist hinweg. Die Trockenplatte kam und tat, wie man sagt, ihren „Siegeszug“. In den siebziger Jahren kam die Bromsilbergelatine-Trockenplatte, die man fertig im Laden kaufen konnte, die sich monatelang hielt, überall hingetragen und angewendet werden konnte, mit der jeder ahnungslose Laie Bilder zuwege brachte, die bisher nur den geschulten Fachmännern möglich waren. Mit einem Schlage wurde die Photographie populär, wie Pilze schossen die Ateliers aus der Erde, in denen man sich um billiges Geld abkonterfeien lassen konnte, und auch der gebildete Dilettant bemächtigte sich der handlich und transportabel gemachten Lichtbildkunst.

Der gewaltige technische Fortschritt war überwältigend; man schwelgte in Technik, nur noch in Technik. Die ungemeine Vervollkommnung des Plattenmaterials, zu der eine weitere Ausgestaltung der Positivprozesse, größere Vollendung der Apparate und Objektive trat, die fabelhafte Vereinfachung des Aufnahmeprozesses leitete den Fachphotographen, der mehr und mehr unter den Druck der Konkurrenz geriet, zu größerer Aufmerksamkeit auf die Folgeprozesse, zu einer künstlicheren Ausgestaltung seiner Aufnahmen hin. Da der Prozeß nun schon jedem halbwegs Geschickten zugänglich war, mußte man den Aufnahmen, die im Konkurrenzkampf bestehen sollten, besondere Anziehung ersinnen. Man fand sie in einer weiteren Anwendung der manuellen Nachhilfe, in routinierter Ausgestaltung der Retusche.

Hierzu kam ein Weitergehen in gewohnten Gleisen ohne zu bedenken, daß das neue Mittel, die Trockenplatte, andere Bedingungen stellte. Hatten die nassen Platten Neigung, kontrastreich zu arbeiten, und machten sie damit eine weiche und ausgeglichene Beleuchtung erforderlich, so gaben die neuen Trockenplatten an sich viel weichere Negative. Sie arbeiteten harmonischer und waren bedeutend lichtempfindlicher als das alte Material.

Sie gestatteten also, die Figur bestimmt und kräftig zu beleuchten. Die Photographen aber behielten die alte Art bei und die Folgen waren übermäßig weiche und kraftlose Bilder. War bei der nassen Platte eine feine und subtile Retusche angängig gewesen, so erforderte die Trockenplatte, die bei weitem nicht das feine Detail des Kollodiumnegativs zeigt, dies nicht mehr. Dennoch behielten die Photographen die Retusche nicht nur in hergebrachter Weise bei, sondern bildeten sie noch immer weiter aus.

So gelangte die Atelierphotographie auf den Weg, auf dem wir sie am Ende des alten Jahrhunderts finden. So entstand das „Schönheitsideal des Fachphotographen", das gern bespöttelt wird, doch dieses Ideal — verhehlen wir uns das nicht — ist aus einer Wechselwirkung zwischen Photograph und Publikum hervorgegangen. „Das deutsche Publikum hat im allgemeinen einen Abscheu vor der Wirklichkeit. Selten will es scheinen, wie es ist, jeder hat das Bedürfnis, sich im Bildnis nach einem vagen Ideal gesteigert zu sehen . . . Das Publikum schätzt im Bildnis nur die sogenannte schöne Ähnlichkeit, das heißt die Unterdrückung des Charakteristischen . . . Bei solchen Stimmungen und Wünschen im Publikum müssen die besten Bestrebungen der Berufsphotographen scheitern", sagte Lichtwark 1893 bei Gelegenheit der ersten Hamburger kunstphotographischen Ausstellung, und seitdem hat sich darin nicht viel geändert.

Der Geist, der in einer Zeit lebt, die Beschaffenheit der Menschen, müssen das allgemeine Niveau des Lichtbildes ebenso bedingen, wie das der künstlerischen Tätigkeit. Eine Zeit rastloser, aber zersplitternder aufs Materielle gerichteter Tätigkeit, eine Zeit solcher Verzettelung des Menschen muß notwendig eine Überwertung des Technischen, des Formalen, ein Verkümmern der Innerlichkeit nach sich ziehen.

Das herkömmliche Atelierporträt.

Bis hierher gelangt, wollen wir uns klar zu machen suchen, was an der überkommenen Porträtphotographie nicht mehr vereinbar ist mit dem neuen Geist, der jetzt langsam von uns Besitz ergreift, und wo Keime zu neuer Entwicklung ansetzen.

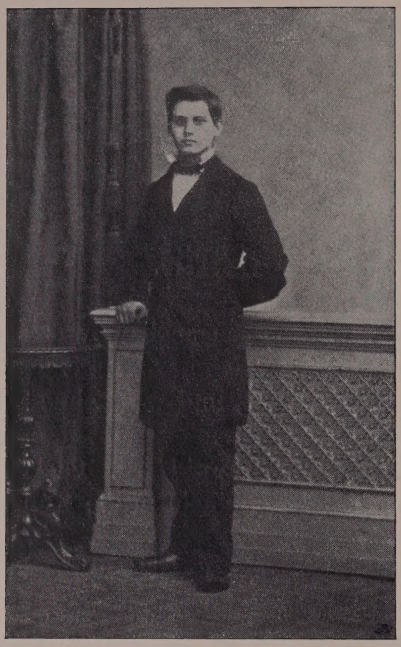
Am besten wird uns eine Reihe von Bildbeispielen aufklären. Packen wir also den Stier bei den Hörnern, steigen wir mitten hinein in die Kunst des Ateliers!

Eine Reihe von Gegenbeispielen.

Für die nun folgende Mustertafel muß man sowohl den Leser mit entwickeltem Geschmack, als jene, die gewiß ohne böse Absicht und mit großer Mühe diese Bilder herstellten, um Entschuldigung bitten. Fern davon, jemandem nahe treten zu wollen, liegt uns lediglich daran, Unterschiede aufzuweisen, und dazu erscheinen solche Beispiele unerläßlich.

Die hierher gehörigen Bilder (Abb. 4—13) sind den sechziger Jahren des alten Jahrhunderts bis ins neue hinein den verschiedensten Zeiten entnommen, und geben somit auch ein interessantes Bild von der Art, wie sich die Porträtphotographie, mit der Erfindung des nassen Kollodiumverfahrens einmal geschäftstüchtig geworden, in dieser Spanne weiter entwickelt hat.

Es sei vorweg betont, daß die vorgeführten Bilder nicht etwa böswillig herausgewählte schlechte Exemplare sind. Sie sind meist in Großstädten entstanden und stammen sämtlich von geachteten Fachleuten. Diese Bilder sind nicht aus dem Papierkorb der Porträtisten hervorgesucht, sondern vielmehr bis auf einige wenige in Publikationen als Musterbeispiele der Öffentlichkeit übergeben worden. Sie stellen also eine Wahl des Besten dar, was ihre Urheber, die man für vorbildlich hielt, geschaffen haben. Sie sind als Photographenarbeiten mustergültig, und können als Maßstab für den Geschmack, der sich im Lauf der Jahrzehnte herausbildete, gelten.



(4) *1860—1870.*

Die Atelierkunst der sechziger und siebziger Jahre. Echtheit des Materials.

Sehen wir uns nun die einzelnen Bilder näher an. Abb. 4 zeigt uns das Bild eines Berliner Photographen aus den sechziger Jahren. Wir sehen hier das Verlegenheitsmittel der Versatzstücke bereits in ziemlichem Umfang benutzt. Der Jüngling mit den Vatermördern stützt sich auf eine, das Bild rechts in ungehemmten Parallelen verlassende Balustrade von langweiligster Struktur. Zu seiner Rechten wallt eine üppige Portiere nieder, die auf der andern Bildseite eines gleichgewichtgebenden Gegenstandes ermangelt; ein vom Bildrand durchschnittener zierlicher Tisch, der nicht fehlen durfte, vervollkommnet die Ausstattung. — Und dennoch erfüllt dieses Bild, bei dessen Qualitäten wir uns nicht lange aufhalten wollen, im Vergleich zu denen aus späterer Zeit ohne Zweifel eine gewisse naive Solidität. Ohne viel Pose ist der junge Mann an die schnell zusammengerückten Versatzstücke gestellt, und diese Stücke sind wenigstens alle echt und handgreiflich; noch ist nichts gemalt. Das waren die Menschen der „guten alten Zeit", schwerfällig und allen Geschmacksfinessen abhold, aber innerlich ehrlich und wahr.

Ein wunderschönes Kinderbildnis, von einem ersten Berliner Hofphotographen in den siebziger Jahren komponiert, bringt Abb. 5. Hier geht man mit den schmückenden Zutaten schon bedeutend schärfer ins Zeug. Das lackbestiefelte Kindchen, dessen betretener Ausdruck für den Pomp der Umgebung um Entschuldigung zu bitten scheint, sitzt auf einem schwellenden Polstersessel, der ihm natürlich viel zu hoch ist und als Stütze für den Fuß ein voluminöses Kissen erforderlich macht. Zur Rechten wird es hart von einem Tisch bedrängt, von dessen Platte eine prächtige Decke bis zur Erde wallt und auf dem ein dem kindlichen Verständnis schwerlich angepaßtes Buch thront. Vom rechten oberen Bildrand flutet unmotiviert, aber mit prächtigem Faltenwurf, eine kostbare Portiere nieder, wie sie sich nur ein Hofphotograph damaliger Zeit leisten konnte, gönnt der Lehne

des Sessels etwas von ihrem Reichtum und stürzt sich dann mit wollüstiger Prachtentfaltung zur teppichbelegten Erde nieder. Und zwischen all diesem Pomp, der einem Palazzo entlehnt scheint, sitzt das Würmchen, die linnenbekleideten Unterarme zu einer unentwirrbaren Masse geballt, mit trüber Miene und denkt vielleicht mit Sehnsucht an die heimatliche Einfachheit.

Und trotzdem — hier wie bei dem Mädchenbilde gleicher Provenienz (Abb. 6), das mit einer nicht minder sinnlosen Häufung von Requisiten den gleichen Fall weiter illustriert — auf beiden Bildern ist noch alles echt. Stuhl, Portiere, Fußkissen und Tisch, mögen sie noch so ungeschickt und übereifrig zusammengebaut sein, sind doch wirklich, handfest und ehrlich. Auch der Hintergrund, der zwar als glatte Fläche über dieser glänzend bewegten Komposition ununterbrochen zur linken oberen Bildecke hinausstrebt, ist noch von optischen Täuschungen frei.

(6)

(5) *1870—1880.*

Sprung in die neunziger Jahre. Erborgter Prunk.

Wieviel unglücklicher muß sich jenes weibliche Wesen fühlen, das auf unserer Abb. 7 in einen geradezu niederschmetternden Wust kunstvollen Gerümpels hineingebannt ist! Hier ist fast kein Stück mehr solid. Aus vorerwähntem Kinderbildnis spricht deutlich eine solide Wohlhabenheit, die auf die Materialechtheit der Stücke stolz ist und mit Liebe an dem wohlerworbenen Hausrat hängt. Hier jedoch hat alle Treue und Aufrich-

(7) *1897.*

tigkeit dem unehrlichen, protzenhaften Prunken mit erborgtem Glanz Platz gemacht. Von dem fatalen Blumenständer rechts über die entsetzliche Staffelei und den in imitiertem Renaissanceprunk prahlenden Armsessel bis zu der Pappbalustrade mit der halbierten Mammutsvase und dem gemalten Säulengange des Hintergrunds ist kein Stück ehrlich und echt, alles ist verziert, vertändelt und von erheuchelter Eleganz.

Doch auch hier trifft den Photographen nicht allein die Schuld. Auch hier erkennt man deutlich den Zusammenhang mit dem Empfinden der Zeit, ist die Werkstatt des Photographen, wenn auch in karikierter Form, nur ein Abklatsch dessen, was in den Häusern der Wohlhabenden die Umgebung des Menschen bildet. Freilich, alles was wir auf diesem Bilde sehen, ist eigens fürs Atelier des Photographen gefertigt, ist daher durchgehends um eine Nuance pappiger, verzierter und lebensunfähiger als die Möbel, mit denen sich die Menschen der Zeit umgeben. Aber diese Gebrauchsmöbel sind nicht weniger schrecklich und abgeschmackt in ihren, alle möglichen Stilnachahmungen und Verflachungen zeigenden Formen, unter denen ein Stück der alten Zeit mit seiner ruhigen und einfachen

Noblesse wie eine Wohltat wirkt. Gerade wie in den Wohnungen der bemittelten Bürger steht auch auf diesem Bilde protzenhaft gehäufter Zierat ohne Sinn und Verstand ruhelos durcheinander; und selbst den Fußboden müssen „genial" hingestreute Papierblätter bedecken.

(8) *1900.*

Denn wir haben den Sprung ins Ende der neunziger Jahre gemacht. Der „moderne Mensch" steht an der „Jahrhundertwende", die Zeit im Zeichen des Verkehrs. Mit Elektrizität rasselt und rast man durch die Straßen der Städte; alles hastet, drängt, stößt — vorwärts, nach Geld, nach Reichtum. Die Menschen, denen Ruhe, Einfachheit und schlichte Innerlichkeit verloren ging, werden in dem Drang nach Betäubung von diesem zerrüttenden Jagen nach materiellem Besitz, nach gleißendem Prunk beherrscht. Wer sich Gold nicht leisten kann, beschafft sich Talmi; bei wem's für echte Brillanten nicht langt, der begnügt sich mit Similiprodukten. Aber Glanz muß es sein! Wir leben im Zeitalter der Surrogate, und hier auf unserer Photographie finden wir in konzentrierter Form nur ein Bild der Umgebung, die sich dieser moderne Mensch geschaffen.

Über die Komposition dieses Bildes kann man gar nicht zu reden anfangen, man fühlt sich gedrungen, den ganzen Kram auf der rechten Hälfte bis zur Stuhllehne und die Vase links bis zum Fußkissen fortzuschneiden. Beschneidet man dann noch oben und unten entsprechend, so entsteht zwar immer noch keine hervorragende Leistung, aber das Porträt der Frau, die resigniert in gegenwärtiger Umgebung die Hände in den Schoß zu legen scheint, hat doch eine wahre Auferstehung gefeiert.

Der Typus des Ateliers. Surrogate.

In diesem Bilde haben wir ein geradezu klassisches Beispiel für den Typus des landläufigen Porträtateliers, auf den wir später beim Eingehen auf die hier anknüpfenden Reformbestrebungen noch zurückkommen

(9) 1902.

werden. — Wie es in diesem herkömmlichen Atelier zugeht, davon gibt auch Abb. 8 eine recht überzeugende Vorstellung. Dieses Porträtstück zeigt eine nicht minder sinnlose Ansammlung aller möglichen lebensfremden Dinge. Um die Damenfigur im Ballstaat, in gemachter und in gewaltsamer Pose, ist eine Phantasieumgebung zusammengebaut, von der man schwerlich ergründen wird, was sie bedeuten soll. Ein reich verzierter und bewegter Gitterabschluß, wie wir ihn als Begrenzung in freier Natur allenfalls unterbringen könnten, steht auf einem teppichbelegten Fußboden, der, im Widerspruch zu dem Gitterstück und der Malerei des Hintergrundes, auf einen Innenraum hinzudeuten scheint. In Wahrheit aber ist das Gitter, das eher aus Papiermaché denn aus Schmiedeeisen bestehen dürfte, nur herangeschoben worden, damit die Dame ihre Hand darauf legen und so zu ihrer graziösen Pose kommen kann. Hierzu dies prunkvolle Gitterstück, das zusammen mit der zur Herstellung des Gleichgewichts in dieser „Komposition" die rechte obere Bildecke ohne Anfang und Ende überschneidenden fransenbesetzten Portiere durch die Fülle scharf gezeichneter, nebensächlicher Details das Auge vollständig von der Figur ablenkt und die Wirkung des Bildes unruhig und zerrissen macht. In das Gitter ist überdies noch ein Gerank nachgemachter Rosen eingeflochten; vorn steht ein Sessel, über den ein Spitzentuch gelegt ist. Man hat das Gefühl, daß die künstlich in all diese Gegenstände hineinbalancierte Figur ihren Platz nicht verlassen darf; wollte sie es versuchen, so würde zuerst das pappige Gitter, das sie mit der Hand festhält, auf den Sessel stürzen und im nächsten Augenblick würde sie über die künstliche Palme stolpern, die unnatürlicherweise links daneben auf den Teppich gestellt wurde, damit auch jedes Plätzchen hübsch besetzt ist. — Dieses Bild zeigt die vertändelte Kompositionsspielerei, in die das photographische Atelier nach der Erfindung der Trockenplatte mehr und mehr hineingeriet, sehr deutlich.

Auch da aber, wo der Photograph dem Bilde eine vernünftige Idee unterzulegen sucht, leidet er an dem Kram der Nebensachen, den ihm der überlieferte Zwang suggeriert, Schiffbruch. So zeigt Abb. 9 eine Person, die ein Bild betrachten und sich gegen eine helle Durchsicht in dunkler Profillinie absetzen soll. Soweit ist die Idee durchaus vernünftig, der Vorgang einfach und klar. Welchen Streich aber spielen dem Photographen seine Dekorationsstücke bei der Ausgestaltung dieser einfachen Idee. Der an sich schon unruhige und bewegte Vorhang, welcher die Durchsicht herstellt, muß rechts durch einen Ständer beiseite gedrängt werden, auf dem ein unruhiger, die Aufmerksamkeit ablenkender Beleuchtungskörper sich emporschwingt. Das Bild, auf das sich der Blick der Person lenken soll, steht auf einem jener schrecklichen Ateliergestelle, welche die zweckentfremdeten, degenerierten Nachkommen solider Malerstaffeleien sind; es ist selbst so übermäßig groß und unruhig, daß es die Figur stark beeinträchtigt und bedrängt. Im Hintergrunde dieser offensichtlichen Zimmereinrichtung aber sprießen auf gemalter Leinewand Blumen empor, schattiert sich das Laubwerk von Bäumen ab. — Läßt man rasch einmal den Blick von diesem Porträt auf das ruhig geschlossen wirkende Damenbildnis Nicola Perscheids (Abb. 72) fallen, so wird man den Wesensunterschied sofort fühlen.

(10) *1899.*

Der schlimme Geist unehrlicher Surrogate hat vom Atelier Besitz ergriffen. Auf all diesen, den neunziger Jahren und dem Anfang des neuen Jahrhunderts entstammenden Bildern finden wir das Weitergehen im gewohnten Gleise ohne wesentliche Unterschiede in der Art. Hier sehen wir einen Knaben auf einem nachgemachten Boot über ein gemaltes Wasser dahinrudern (Abb. 10) und sind in der Erinnerung an die Natur arg verstimmt über die Unwahrheit und Unmöglichkeit, mit der dieser im Atelierlicht aufgenommene Körper in seiner Talmiumgebung steht. — Dort steht jemand vor einem Fenster, dessen Aussicht ins Freie geht (Abb. 11). Alles, die Wand, das Fenster, der Prospekt ist gemalt; nur der menschliche

(11) 1902.

Körper steht, in seiner Lebendigkeit unerträglich mit jenen toten Dingen disharmonierend, plastisch im Bilde. Dem halbwegs geschulten Auge drängt sich sofort die Unmöglichkeit der Beleuchtung auf. Wäre dies ein richtiges Zimmer mit natürlichem Fenster, so würde die Figur in dunkler Silhouette, an der rechten Körperkontur von einer reizvollen Lichtlinie umspielt, gegen die Helligkeit stehen. Das Hauptlicht würde schräg von hinten kommen und nur ein leiser Reflex aus dem dunklen Zimmer heraus würde die Schatten erhellen. In Wahrheit aber zeigt das im Atelier gemachte Bild die Figur von hohem linksseitigem Vorderlicht durch eine irrationelle Lichtquelle beleuchtet, und das gemalte Fenster im Hintergrund, das logischerweise die eigentliche Lichtquelle abgeben sollte, spielt als tote Fläche für die Beleuchtung gar keine Rolle. — Welch ein Abstand zwischen diesem erkünstelten Atelierbild und den reizvollen Gegenlichtwirkungen im Zimmer, die wir im weiteren Verlauf unserer Arbeit geben!

(12)

Auch der italienische Kamerakünstler muß hinter seinem philiströs germanischen Pärchen (Abb. 12) durchaus einen Palazzohintergrund hervorzaubern. Dabei entgeht es ihm, daß der Stab des gemalten gotischen Fensters kerzengerade dem Haupt des Opfers seiner Linse entspringt, und daß die mit dem Rücken gegen das Fenster sitzende Gruppe hell von vorne aus dem Zimmer heraus beleuchtet ist. Wie

könnte auch gemaltes Licht leuchten! Durch diese krasse Unwahrheit wirkt der Hintergrund lediglich ablenkend, störend, und verfehlt also seinen angeblichen Zweck, das Bild zu schmücken, gänzlich.

(13) 1895.

Durch die gemalten Hintergründe, welche die Umgebung freier Natur vorspiegeln sollen, wird ein grober Unfug angerichtet. Es wird nichts weiter erreicht als ein meist sehr unglücklicher Diorameneffekt, bei dem die menschliche Figur die Rolle des plastischen Vordergrunds spielt. Sehen wir uns die beiden nächsten, vor künstliche Landschaften gestellten Porträts (Abb. 13 und 14) daraufhin an: Welcher Gegensatz in der Lichtbehandlung und dabei, hier wie dort, welch eine Unwahrheit! Das Bild von 1895 zeigt eine Dame mit Muff vor einer Winterlandschaft. Sofort fällt im Gegensatz zur lebenden Figur das Künstliche, Naturunwahre des Landschaftshintergrundes auf, der so aufdringlich in roher Dekorationstechnik hingestrichen ist. Auf den ersten Blick auch empfindet man das Widersinnige in der Beleuchtung. In der freien Natur gibt es nicht so dunkle, unaufgelichtete Schatten, vor allem nicht im Winter, wenn der Boden mit reflektierendem Schnee bedeckt ist. Selbst bei Sonnenschein sind die Schatten von Reflexlicht erhellt und von reizvollen Mitteltönen belebt (man beobachte das in der Natur und auf Gemälden). Ungeachtet aber der landschaftlichen Umgebung wollte hier der Photograph die Figur vor allem recht „plastisch" herausarbeiten; dazu wählte er ein konzentriertes, kleines Atelierlicht. Man sieht sofort, daß dieses Licht, welches auf die Person fällt, von einem Punkte ausgeht, und mit der gemalten Beleuchtung des Hintergrundes keinen Zusammenhang hat. Es resultiert ein Effekt, wie er vielleicht nachts im Freien durch eine Blendlaterne hervorgebracht werden könnte.

Gerade das Gegenteil sehen wir auf dem Bilde von 1900 (Abb. 14). Dem mit der Zeit mehr und mehr sich herausbildenden gefälschten Ideal entsprechend, ist hier alles übermäßig hell, weich, verblasen; nur der

(14) 1900.

Kopf zeigt einige Modellierung. Der Beleuchtungseffekt ist, in das entgegengesetzte Extrem getrieben, gerade so unwahr wie im vorgeschilderten Fall, weil es einfach unmöglich ist, im geschlossenen Raum mit Hilfe von Versatzstücken und gemalten Hintergründen jemals die Umgebung der freien Natur vorzutäuschen, ohne dabei in bizarre Unmöglichkeiten zu verfallen. Wie schrecklich geziert, parfümiert, affektiert ist dieses süß lächelnde junge Mädchen, das sich inmitten üppig wuchernder gemalter Rosen an ein überzierliches Rokokotischchen lehnt, mit dem wir es jeden Augenblick in den ganzen bemalten Leinwandplunder hineinfallen sehen!

Lassen wir von diesen Erzeugnissen des Glashauses den Blick hinüberschweifen auf das von Hugo Erfurth in wahrer Natur aufgenommene Freilichtbild (Abb. 76), so gehen uns mit einem Schlage die Augen auf. Man hat ein Gefühl, wie wenn man aus dumpfer Treibhausluft aufatmend hinaustritt in Gottes freie Natur. Dort parfümierte Salons, in denen überkultivierte Menschen tändelnd ihre Gefühle voreinander verstecken, hier der reine Atem freier Natur, die vom kleinsten Grashalm bis zur in Unendlichkeiten verklingenden Ferne die erhebende Sprache der Wahrheit zu uns redet.

Auch die Kinder, mit denen — ein stets mahnendes Vorbild für

(15) 1902.

die Erwachsenen — immer wieder reine, entwicklungsfähige Wesen in die Welt kommen, zahlen der Überkultur der Großstädte den Tribut. Man findet an diesen Frühreifen, jung Verdorbenen bald nichts Kindliches mehr und das Atelier des Photographen spiegelt ihre schlechteste Seite. Abb. 15 zeigt ein solches, bei allem äußeren Reichtum früh verarmtes Geschöpf. In elegant dressierter Pose sitzt es im Schaukelstühlchen, in der einen, graziös erhobenen Hand einen japanischen Fächer, die andere kokett ans Kinn gelegt. Wie ein sinnloses Anhängsel steht ein Spielzeug am Boden. — Und auch hier hinter dem gemachten Wesen in grausamer Logik der naturwidrige, gemalte Hintergrund.

(*16*)

Enthält sich aber der Atelierkünstler seiner phantastischen, ausschweifenden Ideen, will er einfach sein, so entstehen jene schablonenmäßigen Dutzendbilder, aus denen uns grauenvolle Langeweile angähnt. (Abb. 16 u. 17.) Hier ein Stuhl, da eine Säule, Augen links, Arme rechts. Die Figur wie ausgeschnitten vor einem abgetönten, verblasenen Hintergrund. Ein Bild wie das andere in diesem alle Charakteristik der Züge auslöschenden, ausgetüftelten, weichlichen Licht, das es nirgends als in den Ateliers der Photographen gibt. Nichts, woran das Interesse sich hängen kann in dieser gähnenden Leere. Und so, gerade so, wie diese beiden Bilder, sind auch heute noch die unzähligen Photographien, die das Publikum sich machen läßt in den Bilderfabriken, in den Warenhäusern, die es schön findet, auf die es stolz ist, mit denen es anderen ein Geschenk zu machen glaubt!

Die Sünden der Retusche. Torheit des Publikums.

Ferner wirkt als schlimmer Faktor die Retusche, wie sie sich jetzt herausgebildet hat, an den Atelierprodukten mit. Wir sagten bereits, daß sie ursprünglich ein ver-

(17)

nünftiges, zweckentsprechendes Mittel zum Ausgleichen der Unvollkommenheiten des Materials, der Mängel des photographischen Prozesses war; dann aber wuchs sie, zumal nach Einführung der Trockenplatten, zu einer selbständigen, grenzenloser „Verschönerung" der Bildnisse dienenden Künstelei heran. Recht deutlich wird das vom Porträtphotographen konstruierte Schönheitsideal gekennzeichnet durch das auf Abb. 18 wiedergegebene Bild einer englischen Schönen, welches ein Londoner Photograph im Jahre 1900, wohl für den Kunsthandel und damit für den großen Kreis des Publikums, schuf. Aus diesem Gesicht ist jedes charakteristische Fältchen, jedes der anziehend eigenen Zeichen, die das lebende Antlitz von dem toten Wachskopf unterscheiden, von der Hand des Retuscheurs getilgt. Die Haut ist glatt wie Wachs oder Porzellan, und in der toten Fläche steht unorganisch, ohne Vermittlung der durch Oberlicht scharf hervorgehobene, „in schöner Herzform" geschwungene Mund, stehen „seelenvolle" Augensterne, „interessant" unterschattet, von gemalten Augenbrauen überwölbt. Alles ist geschönt an diesem Wachskopf, von einer Art Schönheit, die den, der die Natur kennt und liebt, mit Widerwillen erfüllt. Ganz im Rahmen dieser schlimmen Schönheit liegt auch der markierte Strich des vom Korsett zusammengepreßten Busens, ein deutlicher Hinweis auf jenes schreckliche „pikante" Genre, das die Photographen, auch die ersten und vornehmsten unter ihnen, zu allen Zeiten gepflegt haben, um den schlechten Instinkten des Publikums zu schmeicheln, das den sog. Kunsthandel in Nahrung setzt. Daß diese Art von Bildern in der Zeit der Ansichtskarte nur noch immer zunimmt, zeigt, auf welcher Stufe wir in Wahrheit stehen. Die Photographie ist, gleich anderen komplizierten Errungenschaften der Technik, heut noch weit mehr ein Mittel, die Men-

schen zu verderben, als ihr Leben zu reinigen und zu erhöhen.

Der Photograph verdirbt um des Gewinnes willen mit schlechtem Angebot das Publikum, und das Publikum fordert nun natürlich wieder solche Bilder von ihm. „Der Auftraggeber hat erst wieder Respekt vor der Natur zu bekommen, wie zur Zeit der Holbein, Velasquez, Franz Hals", sagt der bereits zitierte Lichtwark. „Er muß erst wieder begriffen haben, daß es kein absolutes Schönheitsideal gibt, dem sich jedes Gesicht in der Photographie möglichst zu nähern habe, daß vielmehr eine große Anzahl von Typen bestehen, deren jeder durch körperliche Ausbildung und Pflege wie durch geistige Kultur zu voller Schönheit entwickelt werden kann. Ein Gesicht mit einer Stumpfnase kann durch Kultur in Bau und Bildung so schön werden, wie das mit der Adlernase oder der geraden griechischen Linie. Bei Männern und Frauen, die ein starkes geistiges Leben führen, pflegen die Züge mit den Jahren immer schöner zu werden, man darf behaupten, daß jeder sich sein Gesicht selber ausarbeitet. — Aber alles, was das Leben hineingeschrieben, wischt die Retusche aus dem Antlitz heraus".

(18) *1900.*

Was in dieser Richtung geleistet werden kann, zeigen die folgenden Abbildungen (19 u. 20). Sie geben denselben Kopf einmal unretuschiert, wie ihn die Linse gezeichnet, mit allen charakteristischen Linien und Flächen, und daneben mit jener starken Überarbeitung, die bei den meisten — ja leider noch bei den allermeisten! — Porträtphotographen geübt wird. Diese Bilder führen eine beredte Sprache. Wer ein unter guter Arbeit, unter Freuden und Schmerzen des im Wechsel der Tage immer reicher erblühenden Lebens gezeichnetes Antlitz scheiden kann von der stereotypen Leblosigkeit ausgeplätteter Panoptikumgesichter, der kann nicht im Zweifel sein, welcher Art der Photographie er für sich oder Menschen, die er liebt, den Vorzug zu geben hat.

„Mit der Haltung des Kopfes auf den Schultern, des Körpers beim

(19)

(20)

Sitzen oder Stehen, geht es ebenso", heißt es bei Lichtwark weiter. „Das Publikum verlangt, daß der Photograph eine möglichst ‚vorteilhafte' Stellung finde, ganz unbekümmert darum, ob es die charakteristische ist. Wer eine leichte Falte am Kinn hat, muß einen Augenaufschlag machen und den Kopf in den Nacken werfen, damit der Fehler verschwinde. Künstliche Haltung, Beleuchtung und Retusche korrigieren die unbotmäßige Nase, und am Ende aller Dinge wird aus dem Bildnis ein Schemen, eine bloße Phantasie über das gegebene Thema."

Das neue Lichtbildnis.

Es schien unerläßlich, diese Reihe abschreckender Beispiele zu zeigen, um die Absichten des neuen Lichtbildnisses, mit dem wir uns jetzt beschäftigen wollen, begreiflich zu machen.

Mögen auch die Porträtphotographen im Hinblick auf unseren ernsten Zweck diesen Einbruch in ihr Gebiet beurteilen. Wir wissen, daß es unter ihnen zu allen Zeiten Männer gegeben hat, die von besserem Wollen beseelt waren und nur widerstrebend, dem Geschmack des Publikums zuliebe, jene schalen Erzeugnisse fertigten. Sie waren nicht stark genug, dem verflachten Zeitgeschmack entgegenzutreten und darum kann es nicht wundernehmen, daß die Keime des neuen Lichtbildes nicht in dem von geschäftlichen Voraussetzungen abhängigen Atelier der Fachleute, sondern auf dem freieren Boden des Liebhaberphotographen zum Durchbruch gelangten.

Als Ergebnis unserer Betrachtungen über das Atelierporträt erkennen wir, daß es die Abkehr von der Natur, das immer tiefere Versinken in eine lebensfremde Künstelei war, was ihm den festen Boden entzog. Die Entwicklung der bildenden Künste und der Literatur weist ja ganz ähnliche Perioden auf. Nach dem Abirren in lebensferne Romantik, in eine künstlich erbaute Scheinwelt, fordert der Wirklichkeitssinn um so heftiger seine Rechte.

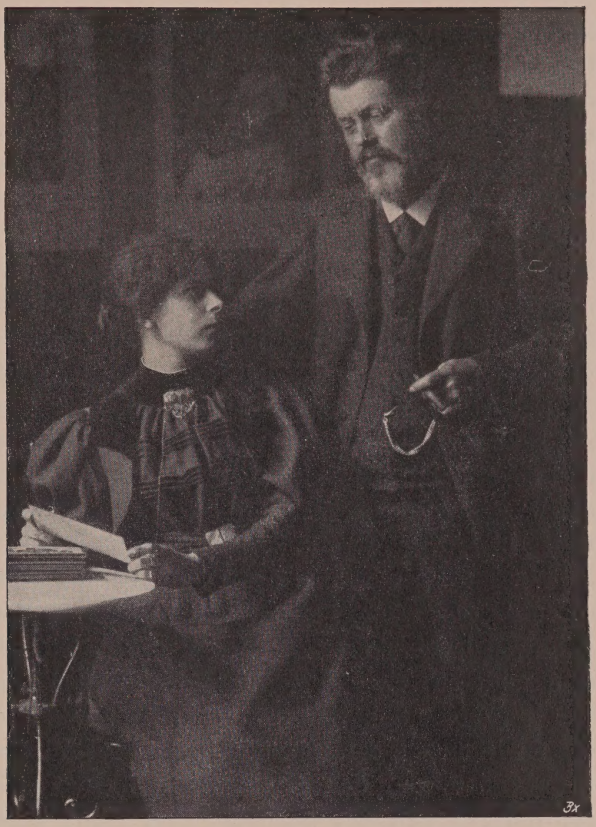
Das Kulissenmäßige, das Theaterhafte war es, was die Porträtphotographie schließlich den ehrlichen Leuten zuwider machte. Nichts war mehr echt an diesen Bildern, sie waren von vorn bis hinten, von oben bis unten gekünstelt. Die Menschen erschienen auf ihnen niemals so, wie wir sie kennen, wie sie uns in Liebe und Haß im Leben gegenüberstehen, sie kamen stets im Theateraufputz, mit Theatergesichtern, stets von pappigen Kulissen mit unwahren Dekorationen umgeben. Worüber uns aber im Theater die Illusion hinwegreißt, das bekommt auf der im nüchternen Lichte des Alltags betrachteten Photographie einen widerlich faden Geschmack. Schauspieler in ihren Rollen photographiert zu sehen, hat für

den, der keine Backfischphantasie besitzt, etwas äußerst Ernüchterndes. Was ergreifend war, wird, nun die Illusion wegfällt, abstoßend. Ähnlich geht es mit Modellen, die zu irgendeiner Schauspielerrolle aufgeputzt werden; sie ziehen keinen Feinfühligen in ihren Bann. Als so herausstaffierte Modelle aber, die ihre Rolle herzlich schlecht spielen, erscheinen die Menschen auf ihren Photographien. Und die barbarische Anschauung, daß diese armseligen Bildergruppen gleich Fetischen verehrungswürdig seien, hält noch die Masse der — Gebildeten gefangen. Aus dieser Kulissenwelt geht das neue Lichtbild entschlossen zurück in die Natur, um vom Grund auf etwas anderes zu bauen.

Die gleiche Aufgabe in alter und neuer Lösung.

Wir können dieses Neue im Lichtbildnis, dieses bewußte Zurückgehen auf die Natur, am besten dadurch begreiflich machen, daß wir zwei Bilder nebeneinanderstellen, die

(22) *Wilhelm Weimer, Darmstadt, 1897.*



sich nahezu dieselbe Aufgabe stellen, die Lösung aber unendlich verschieden finden. Der Vergleich der Abb. 21 und 22 belehrt uns über den grundlegenden Unterschied beider Auffassungen.

Es handelt sich um die Gruppenaufnahme eines Paares im Interieur. Wir sehen diese Aufgabe einmal von einem Porträtphotographen alten Stils behandelt und daneben, zur selben Entstehungszeit, in der Lösung eines neue Bahnen suchenden Lichtbildners.

Beim Vergleich der Bilder finden wir Zug um Zug wesentliche Unterschiede. Das Pärchen links befindet sich in einer konventionell zusammengebauten Atelierumgebung. Zwar ist hier das Fenster echt und das Licht fällt, wenn auch von vorn durch eine zweite, nicht motivierte Lichtquelle stark aufgehellt, wirklich durch dasselbe ein. Ist dies ein offenbarer Vorzug des 1897er Bildes gegen die vollendete Unnatur dessen von 1902 (vgl.

Abb. 11), so macht doch auch hier die ganze Umgebung sofort den Eindruck des Gezwungenen, Zusammengebauten. Diese Menschen sitzen nicht in einem Wohnraum. Künstlich sind die vielen, ablenkenden Sachen um sie herumgebaut, künstlich ist der Palmwedel vor den zusammengestellten Hintergründen. Der Photograph wollte ein „reizendes Genrebild" machen. So sitzt denn das Mädchen an dem mit der unruhigen Decke belegten, mit Schnitzwerk verzierten Tisch in „gefälliger Pose", hebt den Kopf von der Handarbeit, blickt zu irgendeinem Gegenstand auf, den man nicht sieht, und — lächelt süß mit weichem, schön retuschiertem Photographiegesicht. Auch der junge Mann, von dem die Schöne so beharrlich wegsieht, wurde, zwischen Tisch und Fenster geklemmt, mit hervorgezupfter Manschette in eine elegante Pose hineingezwängt, und — lächelt gleichfalls mit sauber retuschiertem Puppenkopf. Alles lächelt, das ganze Bild lächelt und scheint lächelnd zu fragen: bin ich nicht reizend, bin ich nicht süß, entzückend in der Fülle dieser niedlichen Spielereien, die alle dem Zauberwort „bitte recht freundlich!" gehorchen?

Wie anders tritt uns das Doppelbildnis Wilhelm Weimers entgegen — ruhig und ernst, von schlichtem Leben erfüllt. Keine konventionellen Palmwedel, nichts von all jenen unruhigen, blinkenden Sachen, die auf dem anderen Bilde den Hintergrund „beleben". Der ganze Grund ist hier in ruhigen Schatten getaucht. An der Wand hängen zwar auch Bilder, doch wirken sie nur als untergeordnete Flecke, die gerade nur so weit mitsprechen, um den Hintergrund nicht eintönig erscheinen zu lassen. Im übrigen befindet sich auf dem Bilde außer den Personen lediglich ein Tischchen, das zur Motivierung der Handlung unerläßlich ist, und dieser Tisch ist nicht bestrebt, durch eine prunkvolle Decke seine Blöße schamhaft zu verschleiern, er gibt sich ehrlich, wie er ist. Man empfindet wohltuend Ruhe und Einheit, die Abwesenheit aller überflüssigen Gegenstände. Die wenigen Dinge, die das Bild enthält, sind einfache, prunklose Sachen, die wir alle kennen und täglich benutzen. Die Umgebung macht einen natürlichen, selbstverständlichen Eindruck.

In dieser einfachen Umgebung sehen wir die Personen in einer klar verständlichen Handlung, so frei von Pose, als nur möglich. Beide sind nicht wie zum Ballvergnügen herausgeputzt, sie haben einfache Tageskleider an, ohne aufdringlichen Putz. Die Frau sitzt am Tisch und hält mit ungekünstelter Bewegung ein Bild in der Hand. Von dessen Betrachtung blickt sie zum Manne auf, der neben ihr ganz zwanglos steht, natürlich und charakteristisch, wie gerade er im freien Leben sich gibt. Das Kenn-

zeichnende in Ausdruck und Gebärde, die diesen Menschen von anderen unterscheidet, ist überzeugend, wogegen in die Photographiepose des Bildes daneben jeder Beliebige hineingezwängt werden kann. — Die Frau am Tisch richtet eine Frage an ihn, sie will ihn auf etwas am Bilde aufmerksam machen, und ganz selbstverständlich lenkt er Kopf und Blick dem Bilde zu. Wir haben sofort die Handlung, die Beziehung der Personen zueinander, begriffen. Die Haltung der Köpfe ist ohne Zwang, der Ausdruck der Gesichter ohne jenes fatal gemachte Lächeln, ruhig und ernst, wie es der Würde des Menschen entspricht. Die Beleuchtung ist kraftvoll, wie wir sie in unseren Wohnräumen finden, die Schatten sind nicht durch eine unverständliche, von irgendeinem unbekannten Ort kommende Lichtquelle erhellt. In den Gesichtern hat nicht die Retusche, alles Feine und Menschliche verheerend, gehaust. So reich und anziehend, wie Schicksal und innere Entwicklung das Antlitz des Menschen bilden, sind sie geblieben.

Diese Nebeneinanderstellung zeigt besser als Worte den Weg, den das neue Lichtbildnis sucht: von Heuchelei zur Wahrheit, von Künstelei zur Natur, zu den Quellen der Kraft zurück.

Der Wert äußerer Regeln und Gesetze.

Diesen Weg muß jeder selber für sich suchen und finden. Wir haben versucht, an der Hand von Beispielen ein Gefühl für das Wesentliche an den neuen Bestrebungen in der Bildnisphotographie zu wecken, an das dann selbständiges Suchen nach Neugestaltung der Arbeit anknüpfen kann. Das erscheint wichtiger, als äußerliche Regeln und Gesetze für die Komposition neuartiger, „künstlerischer" Effekte aufzustellen. Durch die sklavische Befolgung solcher Regeln wird der Mensch gehindert, den rechten Weg zu finden; denn das kann er nur in ernstem und selbständigem Suchen, indem er zunächst einmal alle konventionellen Regeln vergißt und auf seinen Gegenstand unbefangen wie auf etwas völlig Neues blickt.

Wichtiger noch als Gesetze über Bildausschnitt, Komposition, Beleuchtung, Aufnahme, Entwicklung und Positivverfahren aufzustellen oder zu befolgen, ist es, den tiefen und notwendigen Zusammenhang zu erkennen, den die neuen Bestrebungen im Lichtbild mit unserer gesamten Kulturentwicklung haben, mit der Sehnsucht unserer Zeit, das Leben von innen heraus neu zu gestalten, eine Sehnsucht, deren Wirkung sich auf allen Gebieten angewandter Kunst in tastenden Versuchen zeigt. Wohl ist jenen ersteren ein gewisser Nützlichkeitswert nicht abzusprechen, wie er allen alten aus Erfahrungstatsachen entwickelten Regeln eigen ist,

nur dürfen sie niemals Selbstzweck sein. Sie gelten immer nur für „die Form".

Zurückgehen auf den ursprünglichen Sinn des Lichtbildes.

In Zeiten unklaren Suchens muß man auf den ursprünglichen Sinn der Tätigkeit zurückgehen. Wenn wir uns von der alten, äußerlichen Porträtkünstelei abwenden, müssen wir den ursprünglichen Zweck des Lichtbildes zur Grundlage neuer Tätigkeit machen. Auf die Frage: wozu dient uns die Photographie? lautet die einfache Antwort: sie dient dazu, unser Naturerkennen zu fördern. — Die „stille Schönheit der Natur" festzuhalten in Augenblicken, die uns wertvoll und eindruckstief sind, zu unserer eigenen Bereicherung und zur Förderung unserer Nebenmenschen — dazu diene uns die Photographie. Sie sei ferner auf dem Gebiete des Porträts ein Mittel von dokumentarischer Treue, von äußerster Zuverlässigkeit und Ehrlichkeit. Die Frage, ob sie einer Kunst ähnlich sein kann oder nicht, verschwindet hinter der größeren, was die Photographie, wesensecht und eigen, zur Entwicklung beizutragen hat. Dem Drang nach Erkenntnis ein Mittel, das Wesen der Dinge zu entschleiern, der Betätigung künstlerischen Empfindens eine Möglichkeit, in möglichster Vollendung bedeutende Natur wiederzugeben, so ist sie innerhalb ihrer Grenzen der größten Wirkungen fähig.

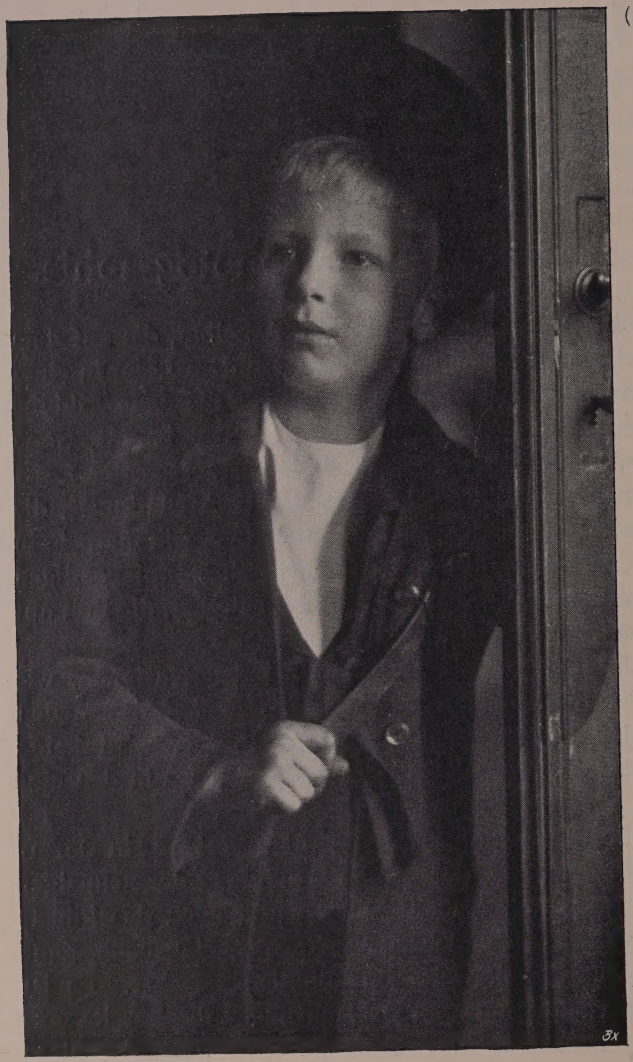
Die Leistungen der neuen Bildnisphotographie.

Von diesem Standpunkt aus wollen wir nun die Arbeiten, die auf dem neuen Gebiete bereits vorliegen, betrachten. Wir zeigen dem Leser in einer großen Reihe von Bildern eine Auslese des Besten, was die neue Bildniskunst aller Länder geleistet hat. Diese Bilderreihe ist sehr beredt, wenn man sie nicht flüchtig, wie ein Bilderbuch, durchblättert. Mag der Leser sich in sie vertiefen, sie mit den Bildern herkömmlicher Atelierkunst, die wir oben gaben und mit den Erzeugnissen gleichen Genres, wie man sie in allen Schaukästen, in jeder Familie findet, vergleichen, alles am lebendigen Erlebnis vor der Natur messen, um selber die Mittel zu finden, die ihm auf dem neuen Wege weiterhelfen.

Diese Bilder zeigen deutlich, wie verschieden bei den Nationen, wie verschieden aber auch bei den einzelnen die Auffassungen des neuen Lichtbildes sind. Und das ist nicht wunderbar, denn hier wird keine Schablone erstrebt, sondern die freieste Entfaltung des Lebens in den einzelnen Menschen.

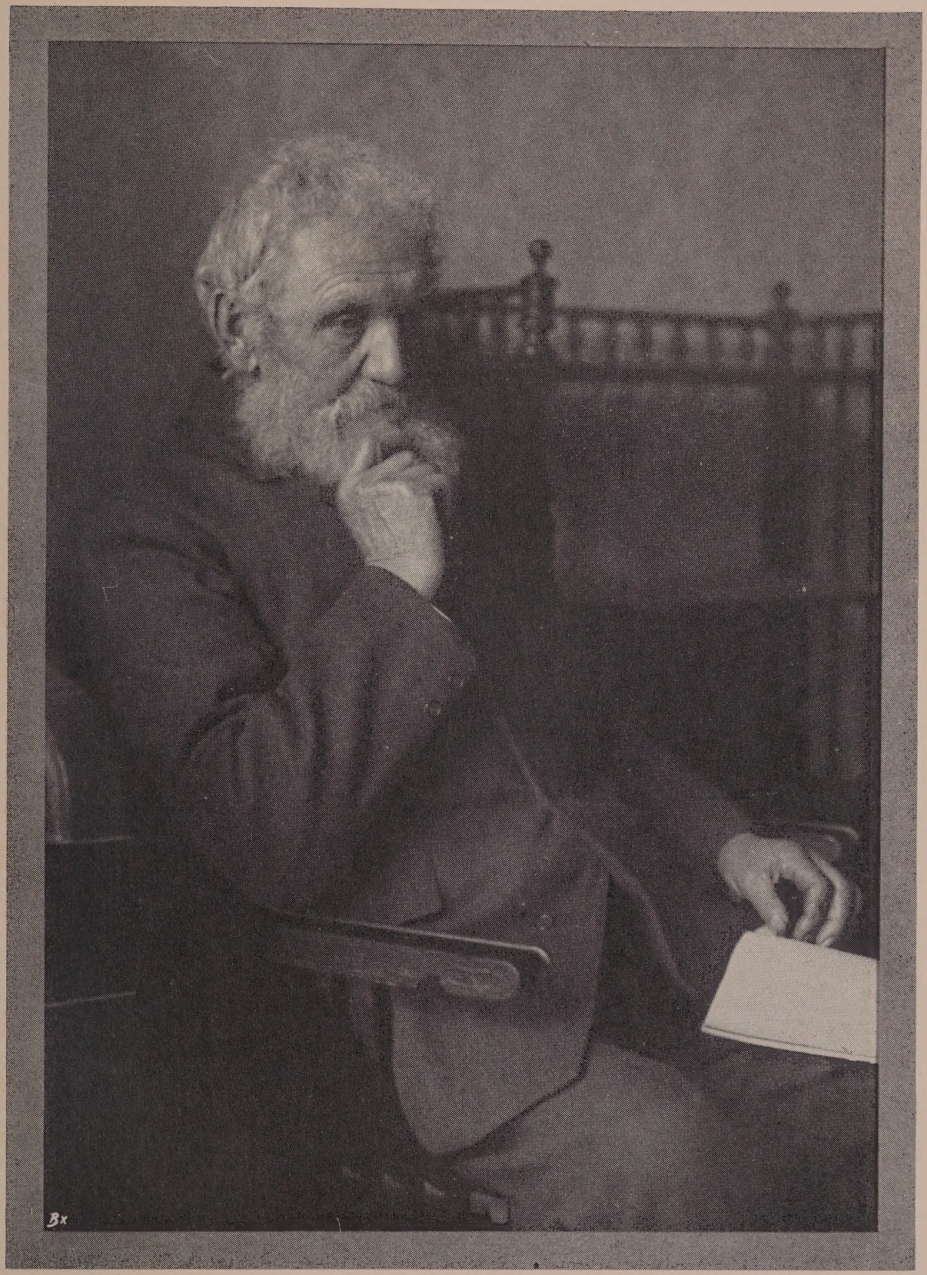
Wilhelm Weimer.

In Deutschland war Wilhelm Weimer in Darmstadt der erste, der bereits im Anfang der neunziger Jahre, als noch alles im ausgetretenen Gleise ging und auch das künstlerische Streben der Amateure noch nicht geweckt war, eine neue, ganz selbständige und persönliche Arbeitsweise im Bildnis anstrebte. Es ist daher nur natürlich, wenn wir mit unseren Betrachtungen der bereits vorliegenden Leistungen von ihm ausgehen. Anfangs auch nach der alten Manier arbeitend, in der er seine Ausbildung empfangen hatte, wurde er zuerst durch den zu früh verstorbenen Maler Heinz Heim in dem Glauben an die alte Atelierkunst erschüttert. Die ernste und sichere Art, mit welcher der treffliche Künstler seine Aufgabe anfaßte, sein einfacher Lebenswandel und die Schlichtheit der Mittel, deren er benötigte, öffneten ihm die Augen über das unselige Treiben der Porträtphotographie. Er sah den stillen Künstler in einem kleinen Zimmerchen, das ihm zugleich als

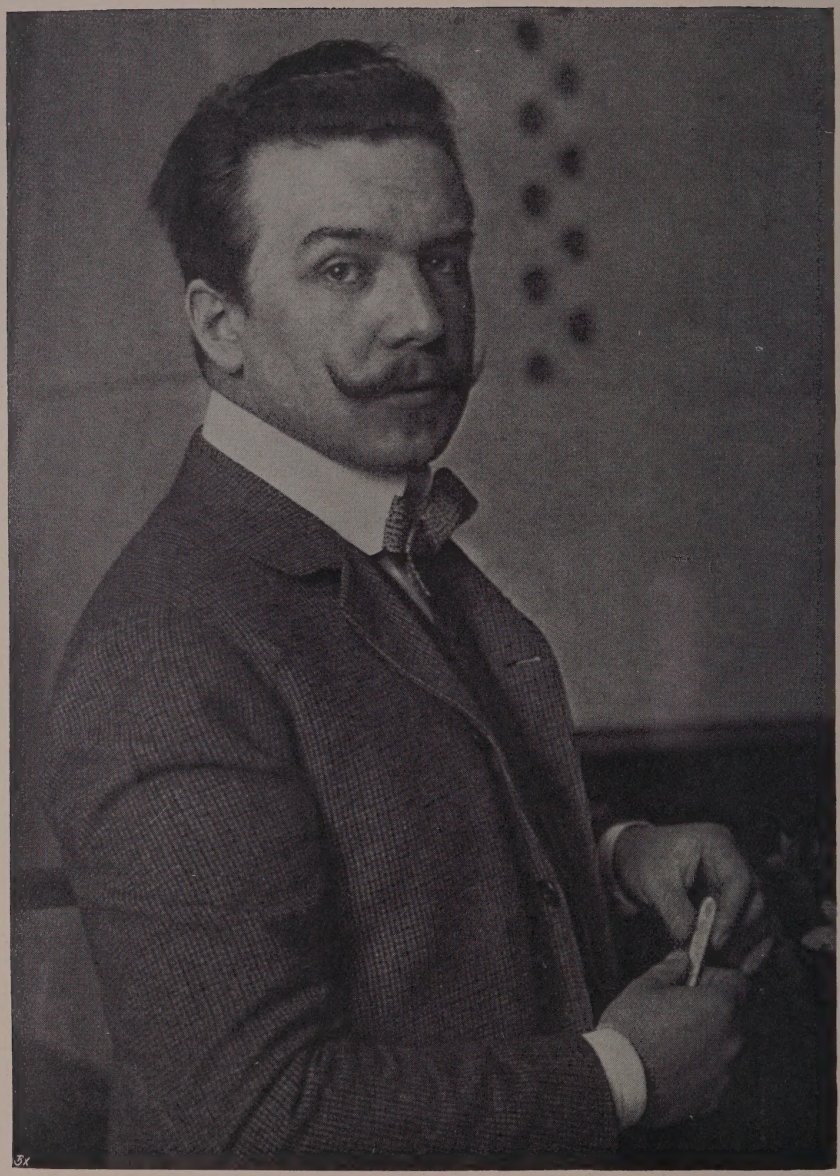


(23) *Wilhelm Weimer, Darmstadt, 1892.*

Wohnung und Atelier diente, den höchsten Zielen nachstreben, und kam sich in seinem „unmöglichen Atelier und all den Beleuchtungseinrichtungen so ärmlich und klein vor", daß er „nach und nach immer mehr von diesem aufgab". Unter Heims Einfluß wurde — wie Georg Fuchs es gelegentlich einer Charakteristik Weimerscher Bildnisse ausdrückte — „jene unerbittliche Wahrhaftigkeit, oder besser: jene große, kühne, inner-



(24) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*



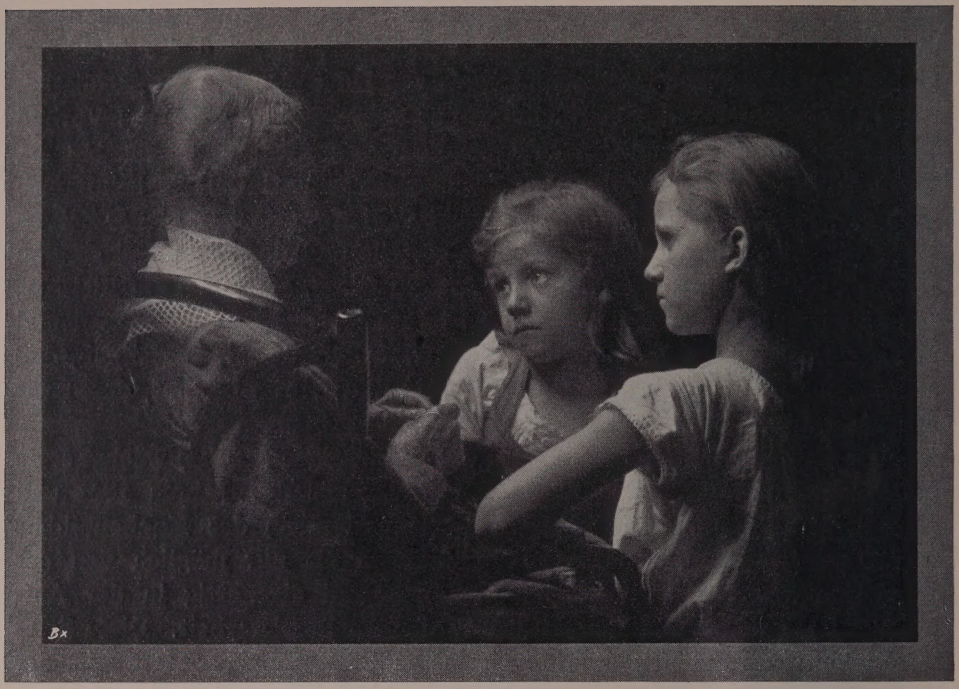
(25) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

(26) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

(27) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

liche Lust an der lebendigen Erscheinung in ihm mächtig, die man zuweilen schon mit dem Naturalismus verwechselt hat, und die doch von nichts grundsätzlicher geschieden ist, als von jeder plebejischen ‚Realistik', von jeder Imitation der Wirklichkeit aus Schwäche." — Heims Vorbild leitete ihn zum Beobachten, zum Studium von Licht und Schatten an, deren Eindrücke er für sich durch Zeichnen in seine Gewalt zu bekommen suchte. „Jeder Gegenstand" — so spricht Weimer selbst von jener Zeit — „war willkommen, wenn er nur nicht gestellt und das Licht frei an ihm zu beobachten war, wie es in seiner Art am Glase, am Holz, am Fleische, kurz an jedem Dinge sich gab. — So lernte ich das Leben kennen und mit ihm die Hochachtung vor der Natur. So wurde mir begreiflich, daß unser ganzes Können in der Ehrlichkeit und Liebe besteht, deren wir uns als Dank für unser Dasein entäußern."

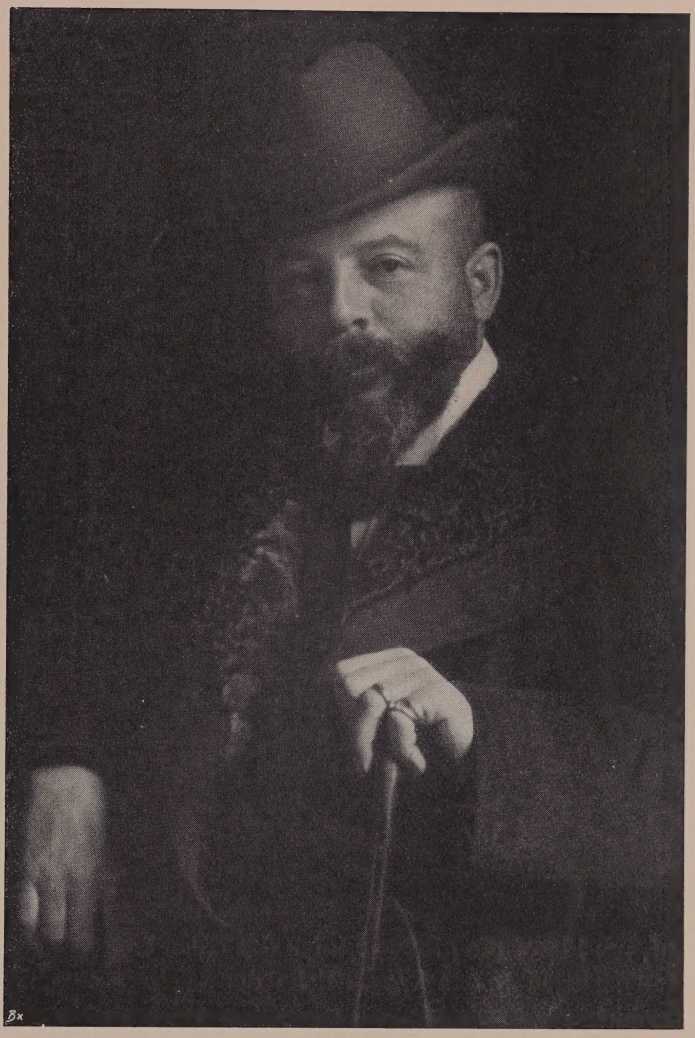
Aus diesen klaren Anschauungen des aufrichtigen Mannes wächst seine neue Arbeit heran. Schon die ersten Bilder aus den Jahren 1891 und 1892 zeigen ihn auf ganz eigenem Wege und allein das Knabenbildnis von 1892 (Abb. 23), welches so vollkommen als nur möglich von der Schablone abweicht und bereits ganz neu und eigenartig in der Auffassung ist, genügt zum Beweis von Weimers Pionierarbeit. Diese Selbständigkeit, das Schaffen aus dem reinsten Geiste der Photographie, der eine völlig eigene, bedeutsame Rolle — unabhängig von der Malerei, doch aus gleicher Quelle schöpfend — zugewiesen wird, sehen wir in allen seinen Bildern ohne Konzessionen an den Publikumsgeschmack festgehalten. Seine Bilder machen keinen Lärm, sie sind keine Effektstücke, aber je länger wir uns mit ihnen beschäftigen, um so mehr von jener stillen Naturschönheit enthüllen sie uns. Jedes ist in seiner Art ein scharf und edel gesehenes Stück Natur. Wir finden ein vollkommenes Abweichen von allem, was die Fachphotographie bis dahin gepflegt hatte. Wir sehen nicht jene flauen, weichlichen Atelierbeleuchtungen, jene hellen, abgetönten Hintergründe, die mit dem Begriff des Atelierporträts untrennbar verbunden schienen. Überall ist die Umgebung des Menschen einfach, ruhig und natürlich. In der Erkenntnis, daß das eigenste Leben des Menschen sich in der gewohnten Umgebung am freiesten gibt, verläßt Weimer bereits das Atelier, um die Leute in den Wohnungen aufzusuchen. Auch im Freilicht geht er ihnen nach und zeigt den ungeahnten Reichtum für das Lichtbild auf diesem kaum erschlossenen Gebiet. — Im Atelier sucht er die kräftige Lichtwirkung des Wohnraums herzustellen. Ausdrucksvoll heben sich seine Köpfe von dunklem Hintergrunde ab. Der Gegen-



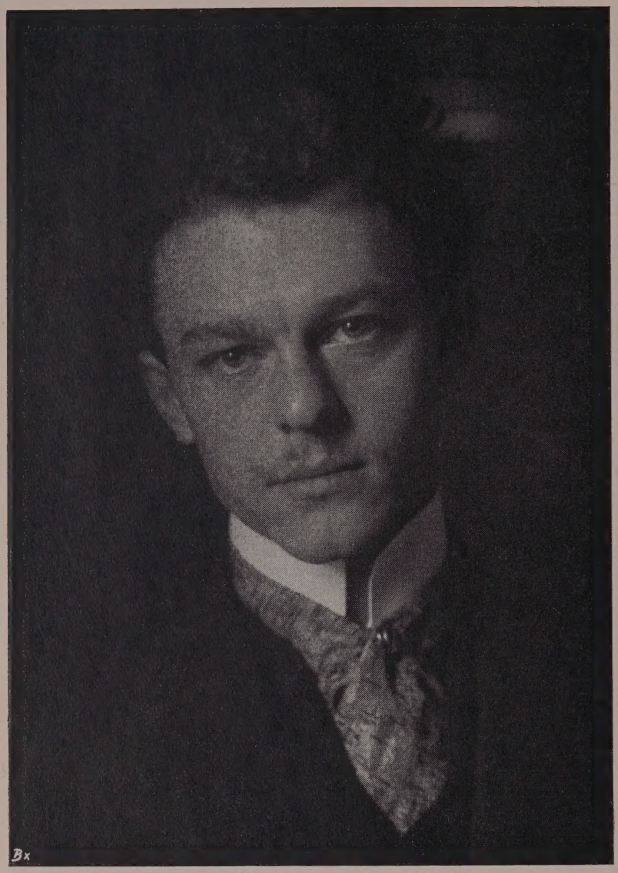
(28) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

stände sind auf seinen Bildern immer wenige, damit der Mensch, ungestört durch Nebendinge, voll zur Geltung gelangt. Die Haltung soll von selbst hervorgehen, ungemacht, wie es das Leben bringt, die Handlung ohne weiteres verständlich, der Art, dem Charakter, dem Stande des Menschen angepaßt sein. Hier sinnt ein alter Mann, in der Lektüre innehaltend, müde vor sich hin — ein dem Lebensabend entgegengehender Mensch (Abb. 24). Das Gesicht voller Runzeln, doch schön, so wie es ist, mit den von einem langen, mühevollen Leben gezeichneten Zügen, tausendmal schöner als hätte der Stift des Retuscheurs es glatt gewischt. Sein Ausdruck ist gramvoll sinnend, aber er sagt unendlich viel mehr, als wenn ihn das aufmunternde „bitte, recht freundlich!" des Photographen zu unnatürlichem Lächeln verzerrt hätte. — Dort wieder sehen wir einen aus dem Milieu der „oberen Zehntausend" gegriffenen Herrn mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der gleichen treffenden Charakteristik, aus seiner Art heraus dargestellt (Abb. 25). Die lebendige Unbefangenheit dieser

(29) *Wilh. Weimer, Darmstadt.*



aus der automatenhaften Gliederstarre erlösten Photographie zeigt das Bild der Malerin (Abb. 26). Ein so schnell und mutig aus dem Leben gegriffener glücklicher Moment, daß sogar zwei in den Hintergrund zurücktretende Figuren noch mit ins Bild kamen. Welch ein Verstoß gegen den Kodex der Atelierphotographie! Wie reizvoll aber gerade so, wie es ist, das Ganze für den Unbefangenen. — Von edler Herbheit ist der weibliche Kopf (Abb. 27). Wie schön löst hier das allseitige Freilicht die Schatten



(30) *Wilh. Weimer, Darmstadt.*

auf, um klarer die großen Linien des edlen Gesichts hervortreten zu lassen. Man sieht, daß das Wesentliche der Weimerschen Bilder sich nicht auf geschickte Anordnung zurückführen läßt, sondern im Ausdruck liegt. Nur eine sehr gute Malerei würde hier Besseres als die Photographie leisten können. (S. a. die Abb. 28—30 und die in Teil II wiedergegebenen Weimerschen Bilder.)

Weimers Menschen verschleiern Art und Herkunft nicht. Der Reiche erscheint in seiner Wohlhabenheit, seiner Grandezza, der Arme schämt sich nicht seiner ehrlichen Natur, er will nichts scheinen, was er nicht ist. Wer nicht in den Palazzo hineingehört, wird auch nicht in ihm aufgenommen. Wer nicht in feinen Kleidern, zwischen zierlichen Möbeln, zu

Hause ist, der soll auch im Bilde nicht in erborgtem Prunk erscheinen. Der Photograph zwingt sein Publikum nicht mehr in etwas Fremdes hinein, er läßt es ruhig sich geben, wie es ist. Der Photograph dient dem Publikum, aber in weit höherem, edlerem Sinne, als er das früher mit seinen verschönernden Atelierkünsten getan. — „Weimers Künstlertum" — sagt der genannte Kritiker — „ist seine Persönlichkeit; indem er diese frei und ungehemmt auf eine andere Persönlichkeit wirken läßt, ruft er diese gewissermaßen mit einem magnetischen Zwange an ihre Oberfläche — und in diesem Momente wird sie exponiert. — Wahrhaftigkeit ist zum Gesetz geworden. Still beobachten und ins Leben hineingehen soll der Photograph. Hat er das gelernt, so fällt ihm das andere, die Schönheit des Bildes, oft auch ohne äußerliche Regeln und Gesetze zu.

Auftreten der Amateure. Entwicklung der Kunstphotographie.

Unter den deutschen Berufsphotographen bildet Weimer eine Ausnahme. — Auf die Art seiner Arbeit, die allein auf seinen Schultern ruht, werden wir später noch zurückkommen. Auf die Fachphotographie konnte seine schlichte Art nicht so leicht sichtbaren Einfluß gewinnen. Hier kamen die Dinge in anderer Weise ins Rollen durch den starken äußeren Anstoß von seiten der Amateure, die, durch die vereinfachte Technik angelockt, sich in den achtziger Jahren mit großem Eifer der Photographie widmeten. Im Jahre 1893 fand unter der Ägide Lichtwarks die erste Ausstellung von Amateurphotographien in der Kunsthalle zu Hamburg statt, und mit ihr trat die Liebhaberphotographie in eine schnelle und glänzende Entwicklung ein.

Es trat der merkwürdige Fall ein, daß der gebildete Dilettant, der in anderen Tätigkeiten neben dem Fachmann kaum eine Rolle zu spielen vermag, in der Photographie an neuartiger, geistreicher und geschmackvoller Anwendung der Mittel die Leute vom Fach bei weitem überflügelte. Aus dem ungezählten Heer der Kameradilettanten, die kaum jemals dem Fachmann gefährlich werden können, hob sich eine kleine Schar ernster Arbeiter heraus, die das Lichtbild bald zu ungeahnter Entwicklung brachten.

Der Amateur war frei in seinem photographischen Schaffen, unbeengt durch geschäftliche Rücksichten, unbeeinflußt aber auch durch die Tradition des Fachs. Er brauchte sich nicht erst von der üblichen Schablone zu lösen, denn er hatte sie nie gekannt. Mit der ganzen Unbefangenheit des Dilettanten, für den keine Bindung durch zünftige Gesetze existiert,

ging er ins Zeug. — Zweifellos haben die Amateure nach dem Wesen des Lichtbildes wenig gefragt. Die photographischen Bedingungen waren ihnen ganz gleichgültig, die Photographie lediglich das Mittel zur Erzielung künstlerischer Wirkungen. Verächtlich sahen sie auf die minutiöse Detailarbeit der Linse herab. Mit Absicht zerstörten sie die korrekte Zeichnung der Photographie. Nicht die schöne Natur —, das schöne Bild stand im Mittelpunkt ihres Strebens, das neben die Werke bildender Kunst treten sollte.

So kam es, daß die Amateure mit einer gewissen Genugtuung häufig den eigenen Charakter der Photographie zerstörten, um dem Prozeß ganz neue Wirkungen abzuringen. Einmal gelangten sie dabei zu sehr interessanten Experimenten und neuen Methoden, die in ihrer Vollendung der photographischen Technik schließlich dauernde Bereicherung gebracht haben; dann freilich führte das geflissentliche Zerstören alter Formen auch wieder zu einer Äußerlichkeit, die mit der Pflege einer neuartigen und verblüffenden Technik schon genug getan zu haben glaubte, und einen radikalen Formalismus zum Selbstzweck machte, dessen man natürlich bald genug überdrüssig wurde.

Hierzu kam, daß die gebildeten Amateure sich viel mehr durch Studium von Malereien als durch solches an der Natur erzogen hatten. Man verglich von vornherein fortwährend mit der bildenden Kunst, stellte andauernd mit ihr die Photographie in Parallele und verwarf alles an ihr, was diesen Vergleich nicht aushielt. Der Linse eignet die Fähigkeit, die Natur mit einer Fülle und Feinheit der Details wiederzugeben, die der Malerei nicht entfernt erreichbar ist. Aber diese Feinheit der Zeichnung, die Fülle der Details sind einer geschlossenen, auf einheitliche Wirkung gebrachten Bildwirkung im malerischen Sinne hinderlich; daher schloß der Amateur: radikal fort mit dieser scharfen Zeichnung, fort mit den Details. Und durch allerhand raffinierte Mittel suchte er von vornherein schon bei der Aufnahme den Charakter der Photographie zu zerstören. Um dann durch den Positivprozeß das Erzielen „malerischer Wirkung" nach Kräften zu unterstützen, wurde das bereits früher wiederholt aufgetauchte Verfahren des Gummidrucks, welches einen direkten Pigmentdruck ohne Übertragung darstellt, wieder aufgenommen und weiter ausgebildet. Dieses Verfahren in seiner einfachen Form hatte die Eigentümlichkeit, die Halbtöne auszulassen, und so, den Detailreichtum zerstörend, eine auf dekorative Licht- und Schattenflächen gestellte Bildwirkung zu ergeben. Dabei war man in der Lage, durch partielles Überarbeiten der

Bildschicht mit Pinsel, Watte oder dem Sprühregen eines Zerstäubers bei der Entwicklung des Positivs die Bildwirkung in Hinsicht auf Zeichnung und Tonwerte in den weitesten Grenzen nachträglich zu beeinflussen und zu verändern.

Unter Zuhilfenahme derartiger technischer Mittel erzielte man Bilder, welche täuschend schnell hingeworfenen Malereien in Tuschmanier ähnelten und für den Laien kaum noch als Erzeugnisse der Photographie erkennbar waren.

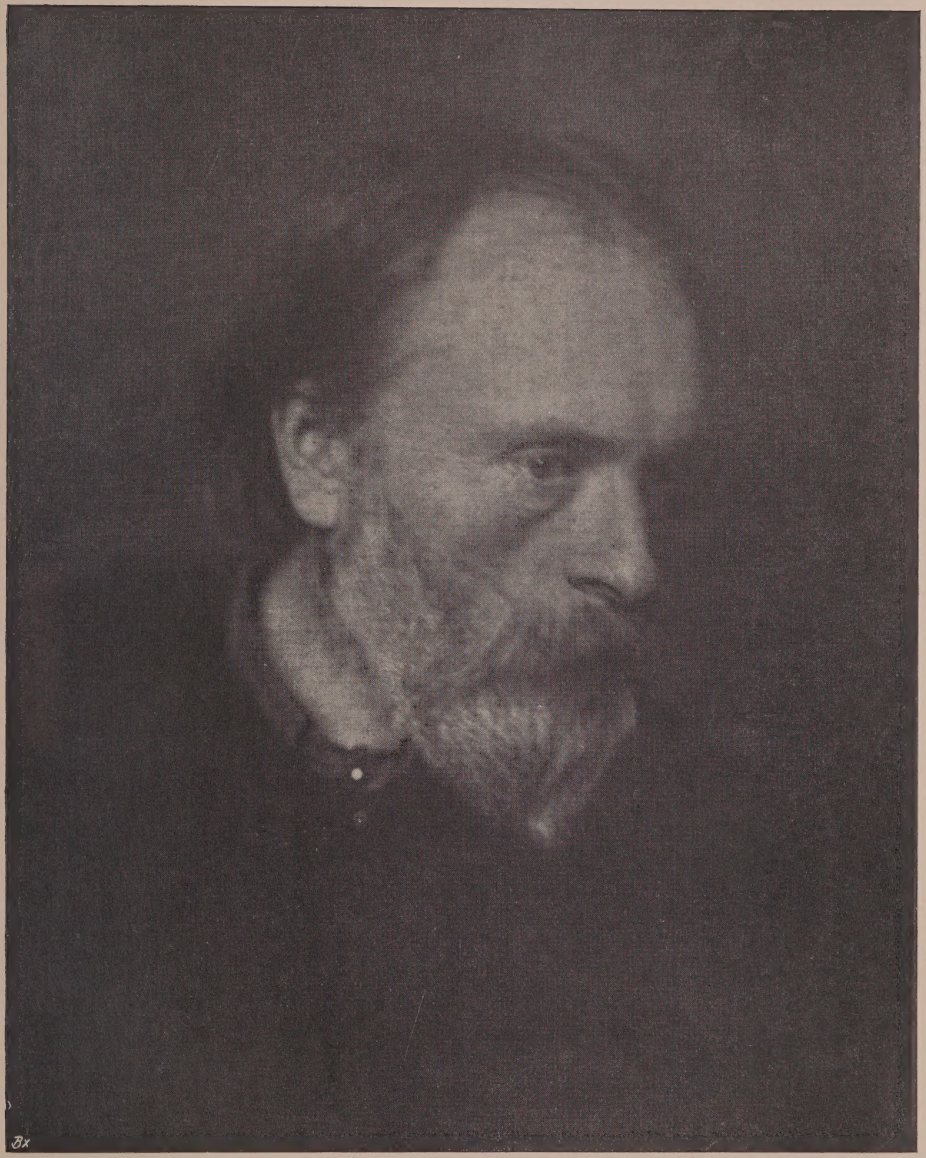
Eben dadurch aber, daß man die enge Bindung der Photographie an das gegebene Naturbild löste, sie in das Gebiet künstlerischer Wiedergabe zu heben suchte, geriet man vielfach in einen Kultus von Äußerlichkeiten hinein, der oft seltsame Blüten trieb. Die Art, in der vom Gummidruck meist Gebrauch gemacht wurde, zeigte das deutlich. Man war anfangs gar nicht imstande, mit dem Verfahren Mitteltöne wiederzugeben. Sie rissen aus bei der Entwicklung und es entstand ein technisch mangelhaftes Bild, das aber, wie gesagt, gerade durch das Rudimentäre einen dekorativen Charakter, eine gewisse malerische Wirkung erhielt. Diese Wirkung aber kam durch eine technische Zufälligkeit hinein, sie wurde nicht bewußt erzielt. Man konnte nicht nach persönlichem Empfinden und künstlerischem Geschmack das Lichtbild auf einen bestimmten Grad vereinfachen, sondern mußte, aus der Not eine Tugend machend, das in Kauf nehmen, was das Verfahren gab. Hieraus mußte ein Kultus des Äußerlichen entstehen, eine schablonenhafte Manier, und in der Tat zeigten lange Zeit hindurch alle Gummidrucke den ähnlichen, auf einen Mangel an Mitteltönen, eine grobe Wirkung von Schwarz und Weiß gestellten Charakter. Durch jahrelange Arbeit erst gelang es den besten Gummidruckern, die in äußerlichem Effekt auf die Dauer kein Genüge fanden, durch die Wahl des Papierkorns, die Art der Präparation und vor allem durch mehrfaches Übereinanderdrucken ihr Verfahren auch zur Wiedergabe von Mitteltönen, zur Beherrschung der photographisch tonlichen Feinheiten geeignet zu machen. Erst seitdem das gelungen ist, kann der Gummidruck als vollwertige Technik den Mitteln der Photographie eingereiht werden. Nun ist es dem Photographen möglich, dem Bilde soviel Mitteltöne zu geben, als er dem Gegenstande angemessen hält, den Prozeß an beliebiger Stelle nach persönlichem Empfinden im Hinblick auf eine bestimmte, gewollte Bildwirkung zu unterbrechen. Er ist kein Sklave des Verfahrens mehr, er beherrscht es. Nun erst kann man von bewußten künstlerischen oder malerischen Wirkungen reden.

Die besten Techniker verstanden das Verfahren so auszubilden, daß es nahezu die Feinheiten des gewöhnlichen Pigmentdrucks hergibt, ebenso willig aber der Vereinfachung der Töne auf geschlossene Bildwirkung hin Folge leistet. Nur die Tüchtigsten aber haben das erreicht, während die weitere Verbreitung des Gummidrucks oberflächlicher Dilettanterei Tür und Tor geöffnet hat. Betont muß werden, daß der Gummidruck nur da am Platz ist, wo, dem Gegenstande entsprechend, eine ganz bestimmte, nur so auszudrückende Wirkung beabsichtigt ist, und wo die Gesetze künstlerischer Wirkung in Hinsicht auf das Zusammenspiel von Tönen und Linien mit natürlicher Anlage befolgt werden. —

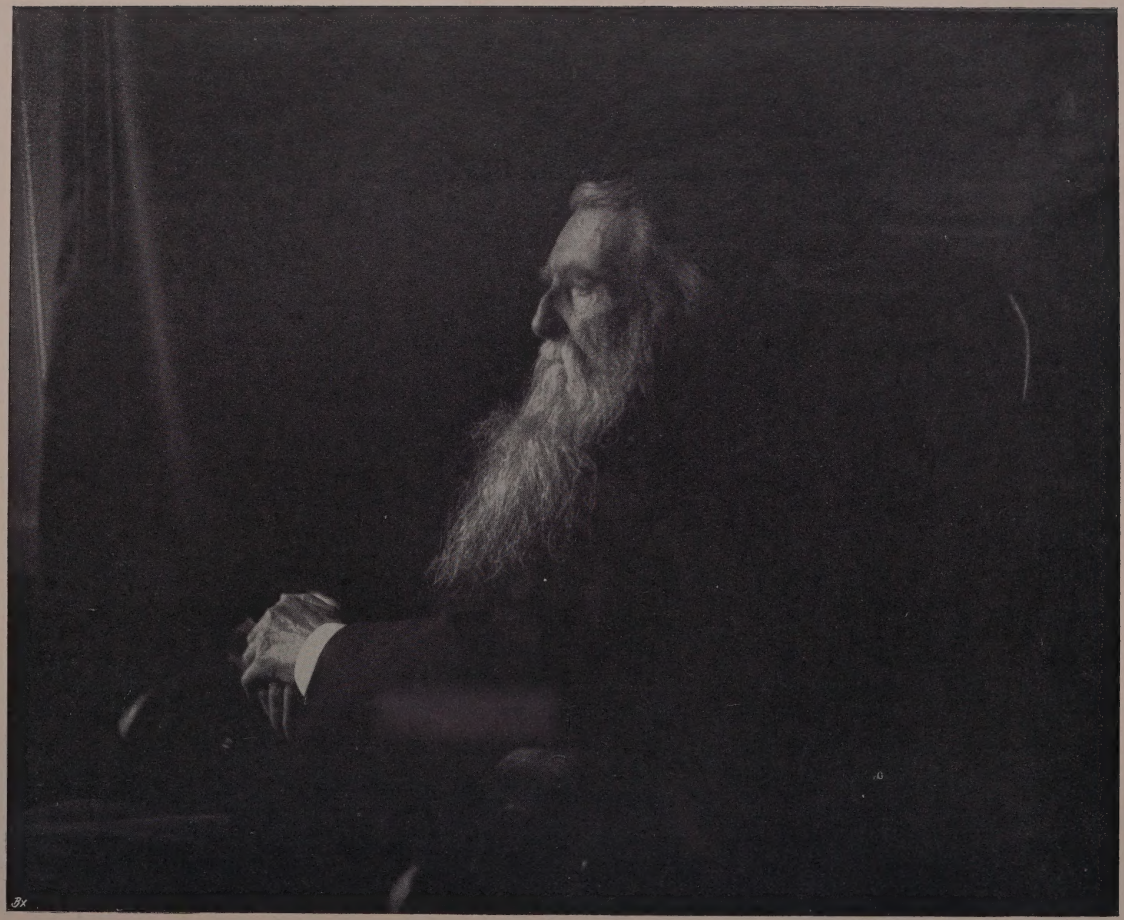
Jenes von den Amateuren bestellte Feld nun, das vornehmlich unter dem Zeichen „Kunstphotographie" steht, sehen wir im Beginn des neuen Jahrhunderts in voller Blüte. Die Bilder der Engländer und Amerikaner, die wir dem ersten Teil dieses Buches beifügen, zeigen deutlich, zu welchem Grad der Geschmackskultur man auf diesem Wege gelangte, welche überraschenden Bildwirkungen man erzielen lernte, um so erstaunlicher, wenn man die Sprödigkeit des photographischen Materials gegenüber dem, was hier angestrebt wird, in Betracht zieht.

England.

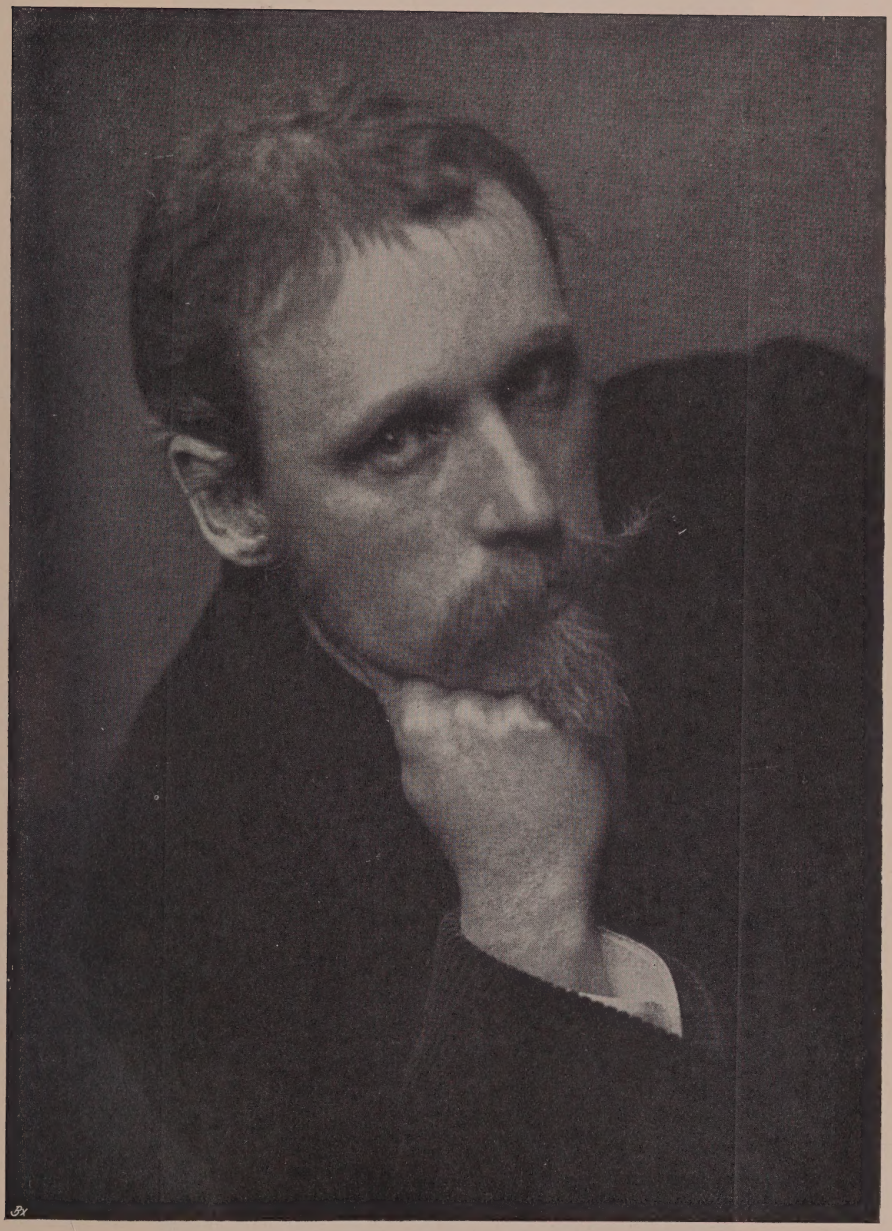
In England fand die künstlerische Photographie einen sehr fruchtbaren Boden. Der hervorragende Sinn des Engländers für allen Sport ließ ihn auch die Amateurphotographie mit leidenschaftlicherem Interesse, mit intensiverem Arbeitseifer angreifen, als sie der Deutsche für solchen Fall zur Verfügung hat. Der Amateurismus nahm in England einen ungeahnten Aufschwung; zahlreiche, jährlich wiederkehrende Ausstellungen berichteten regelmäßig über den Fortschritt der Leistungen und spornten zu neuem Wetteifer an. Getragen von der bedeutenden künstlerischen Kultur des Landes, bildete sich bald eine ganze Schule von Amateuren, die mit großem technischen Geschick, bedeutender Feinfühligkeit und Geschmack die künstlerische Art pflegten; ihnen schlossen sich bald hervorragende Berufsphotographen an. Die Lichtbilder des Malers D. O. Hill (Abb. 1—3) bilden den Ausgangspunkt der künstlerischen Richtung in England; die Leistungen zweier moderner Engländer — Craig Annan und Fred. Hollyer (Abb. 31—35) — zeigen uns, zu welcher Reife sie in unserer Zeit gelangt ist. Die prachtvoll lebensernsten Künstlerbilder Hollyers, die einfach edlen Bildnisse Craig Annans verbinden mit erlesen wählendem Geschmack einen tieferen Zug, der alles Leben mit Liebe umfängt, ein Zug, der in die Zukunst weist.



(31) *Fred. Hollyer, London. Bildnis Burne Jones.*

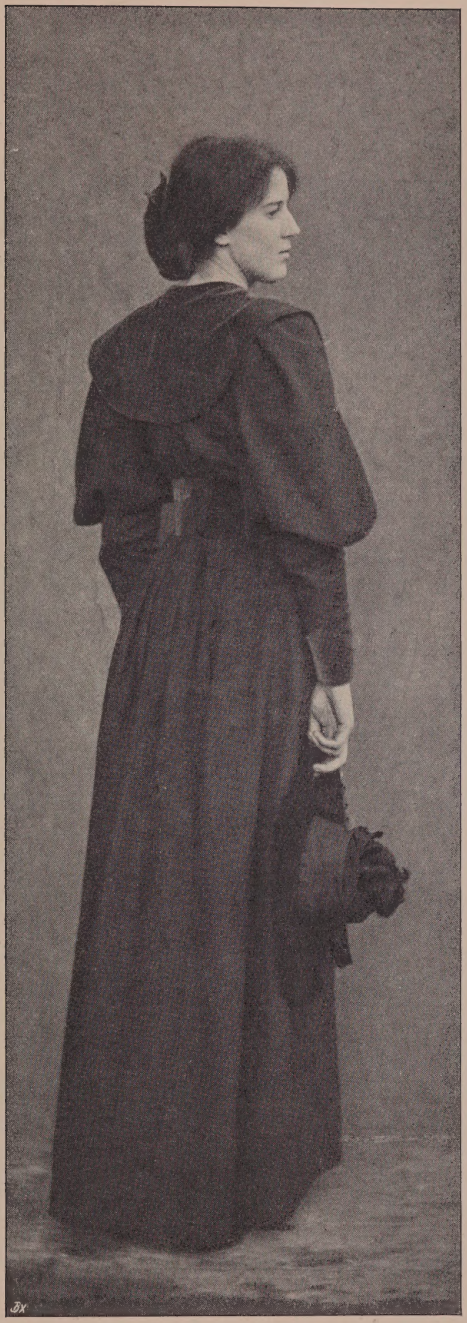


(32) *Fred. Hollyer, London. Bildnis John Ruskin.*



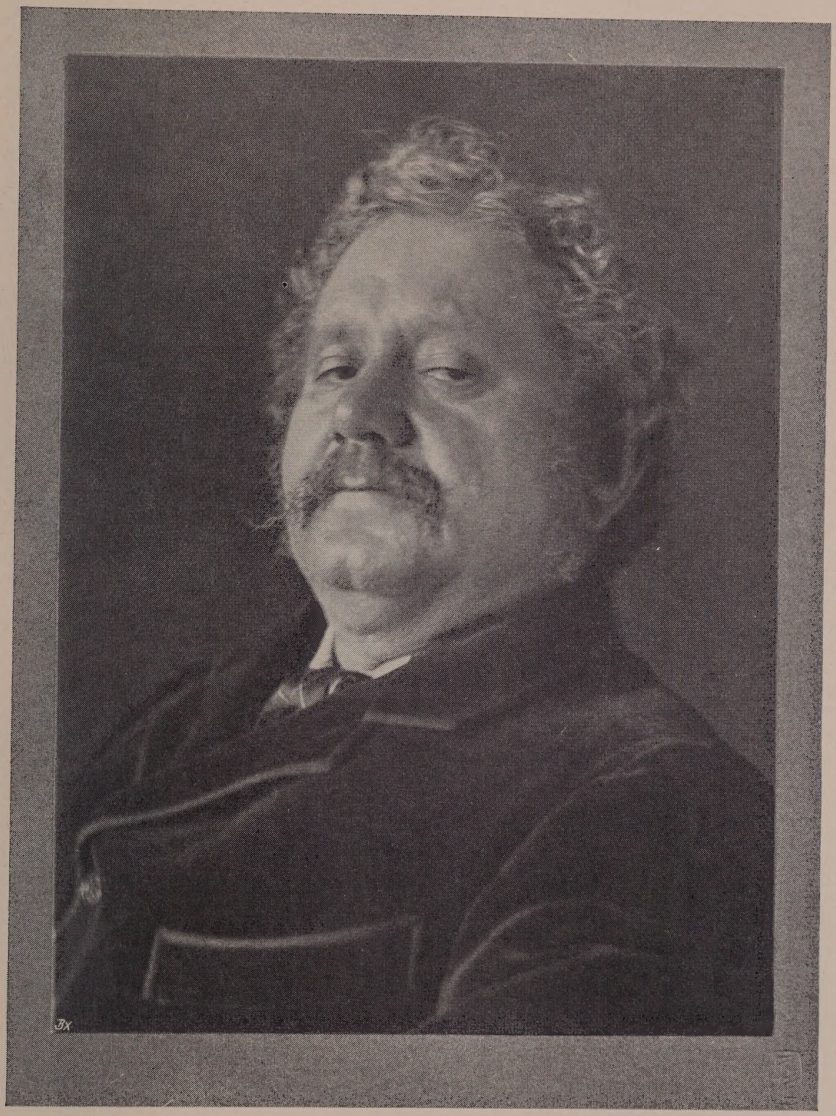
(33) *Fred. Hollyer, London. Bildnis Walter Crane.*

(31) *J. Craig Annan, Glasgow, 1895.*

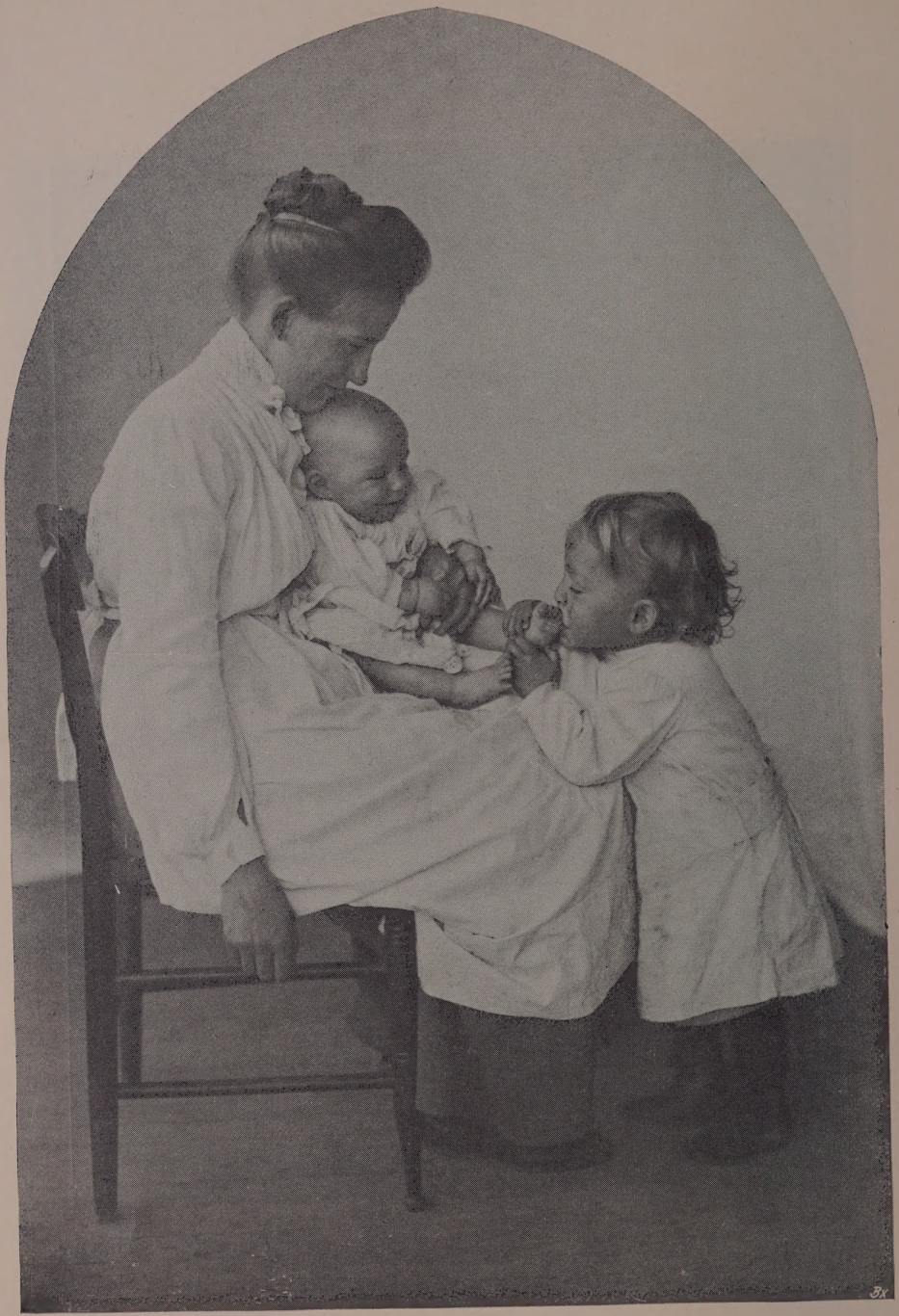


(35) *J. Craig Annan, Glasgow, 1895.*

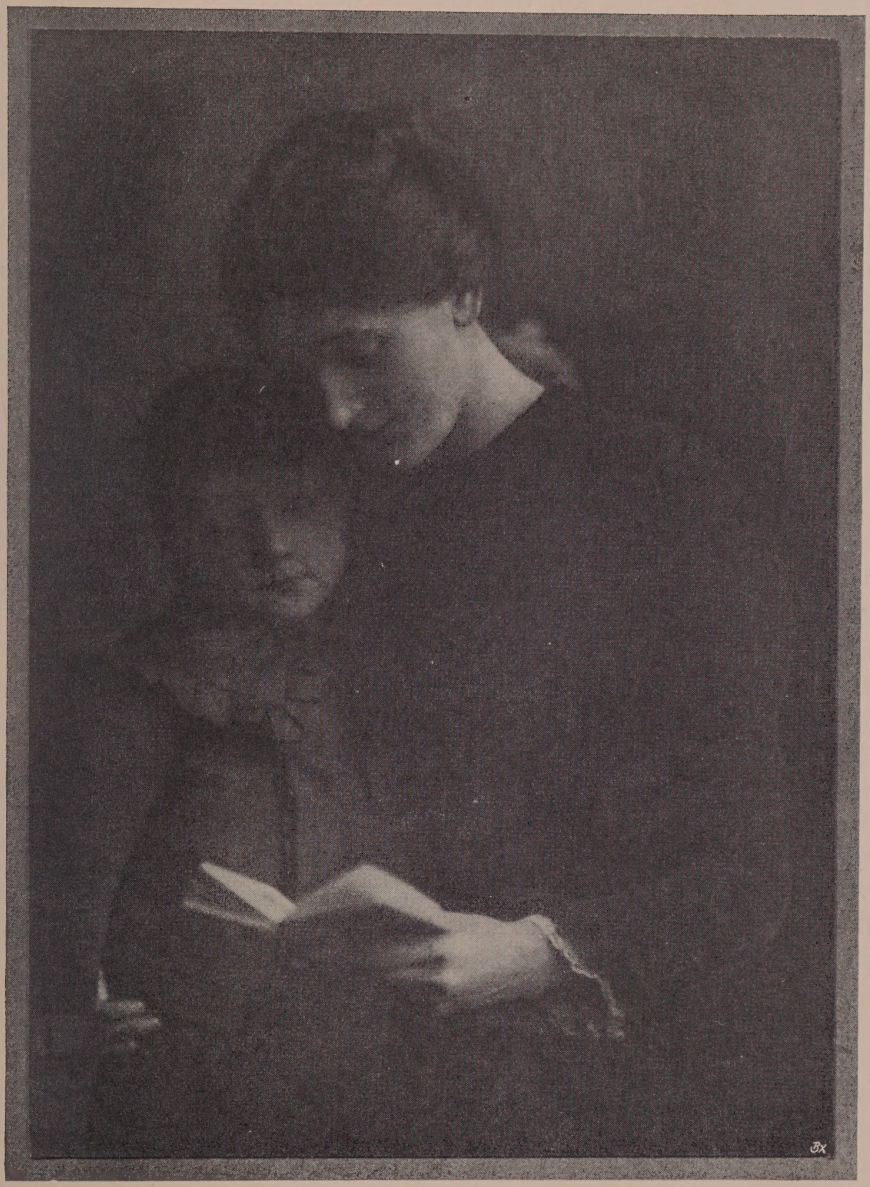
(36) *J. Craig Annan, Glasgow.*



(37) *Fred. H. Evans, London.*



A. Gleason, Rochester.



(*39*) *Evelyn Boden, Derby.*

Weniger unbefangen und mehr gestellt wirkt das neuere Gruppenbild Craig Annans (Abb. 36), das aber in der Komposition und der Anordnung der Töne eine respektable Leistung ist. Man erkennt die große Schwierigkeit, bei Gruppen eine vollendete Bildanordnung mit lebendiger Unmittelbarkeit zu verbinden. Der ausgezeichnete Charakterkopf von Evans (Abb. 37) dagegen ist ganz ohne Pose, voller Leben, ein ausgezeichnetes Stück der neuen Art. Alles Gewicht ist hier auf den sprechenden Ausdruck der Züge gelegt. Freiheit nicht Zwang herrscht. Und um das starke Selbstbewußtsein des Mannes auszudrücken, hat ihn der Photograph von unten her aufgenommen und diese Aufnahme aus ganz verpönter Froschperspektive erzeugt jenen unnachahmlich köstlichen Blick von oben herab. Ein überzeugendes Beispiel, wie man Gesetze vergessen und mit den lebendigen Forderungen des Augenblicks arbeiten muß.

Von zartester Innigkeit sind die Gruppen von A. Gleason und Evelyn Boden (Abb. 38 u. 39). Man muß es bewundern, wie die zarten Platintöne benutzt sind, um leise Schwingungen seelischer Stimmung anzudeuten. Dieses Halbverschleierte, durch das man menschliche Nähe spürt, diese Zartheit ist ein Zug englischer Kunstphotographien.

Amerika.

Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten fand auch für das malerische Lichtbild eine ganz erstaunliche Entwicklung, die mit nichts sonst in der Welt zu vergleichen ist. Die Amerikaner fanden Stellungen, Bildausschnitte und Tonwirkungen, die man niemals in der Photographie für möglich gehalten hätte. Mag man es auf eine Kontrastwirkung gegen den materiellen Geschäftgeist des „smarten Yankee", mag man es auf einen radikalen Protest gegen die gerade in Amerika in einen unerhört banalen Schematismus versumpfte landläufige Porträtphotographie zurückführen — die moderne künstlerische Art nahm die jungen, spannkräftigen Elemente mächtig hin und riß auch die besten Vertreter der Fachphotographie mit. Nirgends gibt es eine solche Zahl im modernen Geschmack schaffender Fachleute, als in Amerika. Die amerikanischen Leistungen zeigen einen Radikalismus ohnegleichen. Alles was bisher in der Photographie als Gesetz gegolten hatte, die Schärfe, die Klarheit der Töne, die weite Umgrenzung und allgemein verständliche, gefällige Anordnung wird achtlos beiseite geschoben. Wie eine trotzige Herausforderung an alle philiströse Enge wirken diese Bilder der modernen Amerikaner, die das Entzücken aller bilden, die ohne photographische Voraussetzungen an sie herantreten. Alles Photographische haben diese Kamerakünstler abgetan, lediglich die malerische

Wirkung des fertigen Bildes gilt ihnen etwas, sei sie auch mit den gewagtesten Mitteln erreicht. — Unsere Bilder von Mrs. Käsebier, Ema Spencer, Math. Weil und R. Eickemeyer (Abb. 40—51) geben einen Begriff von dem künstlerischen Lichtbildnis, wie es in Amerika nicht nur in den Kreisen der Ästheten, sondern auch bei dem gebildeten Publikum Anerkennung gefunden hat.

Diese Bilder schildern die große Mannigfaltigkeit, den Ideenreichtum der amerikanischen Kunstphotographie. Die Einfälle kommen diesen Photographen so mühelos, daß eine Einförmigkeit gar nicht aufkommen kann. Mag man die Sachen hier und da mit Recht gesucht finden, so ist die mutige Unbefangenheit, mit der Griffe ins Leben getan werden, der erfrischende, ganz und gar nicht philisterhafte Freimut nur nachahmenswert. Ganz besonders verdienen die wundervoll unmittelbaren Kinderszenen von Mathilde Weil und Ema Spencer hervorgehoben zu werden. Wir kommen auf einzelne Leistungen noch zurück. Wie ernst diese Kamerakünstler auch sein können, das zeigt die spinnende Alte von Eickemeyer, die wir seinen früheren etwas süßlichen Bildern hinzufügen, um die neuere Entwicklung dieses Autors zu zeigen. Das ist freilich kein reines Porträt mehr, es ist ein Bild. Aber wo sind hier die Grenzen? Kann die alte Frau besser wiedergegeben werden als in dieser ihrer guten Arbeit begriffen? Müssen wir nicht zugleich dem Photographen danken, daß er uns allen ein so wundervolles Bild der Arbeit gibt? So stark und zart zugleich. Und der Ausdruck der Bewegung im surrenden Rade, das Weben des Lichtes ist ganz meisterhaft.

Die Arbeiten des Malerphotographen Ed. Steichen aber (Abb. 52, 53) bezeichnen den Gipfel amerikanischer Geschmacksfinesse. In seinem Selbstbildnis ist nichts mehr von photographischem Charakter übrig geblieben, und der Unbefangene würde das Bild kaum noch als ein Produkt der Linse erkennen. Breit, doch fein berechnet, stehen die Töne nebeneinander, die Zeichnung ist in gewissen Partien unterdrückt, an anderen Stellen durch kräftige Pinselakzente unterstützt, das Ganze sitzt im Rahmen wie ein von Künstlerhand komponiertes Bild.

Jene Kunstphotographen, deren uneingeschränktes Lob dieses Bild erntet, sind nur konsequent. Die ungebundene Kühnheit der Anordnung, der unerhört geschickte Zusammenklang der Töne, dessen feinere Schwingungen die Reproduktion nicht zu halten vermag, stempeln es zu einer glänzenden kunstphotographischen Leistung, die man aber durchaus nur als eine dem Talent des Einzelnen vorbehaltene Ausnahme ansehen darf.

(40) *R. Eickemeyer, Yonkers, New York, 1893.*

(41) *R. Eickemeyer, Yonkers, New York, 1893.*

(42) *R. Eickemeyer, Yonkers, New York, 1906.*

(43) *Mrs. Gertr. Käsebier, New York, 1901.*

(44) *Mrs. Gertr. Käsebier, New York.*

(45) *Mrs. Gertr. Käsebier, New York.*

(46) *Mathilde Weil, Philadelphia.*

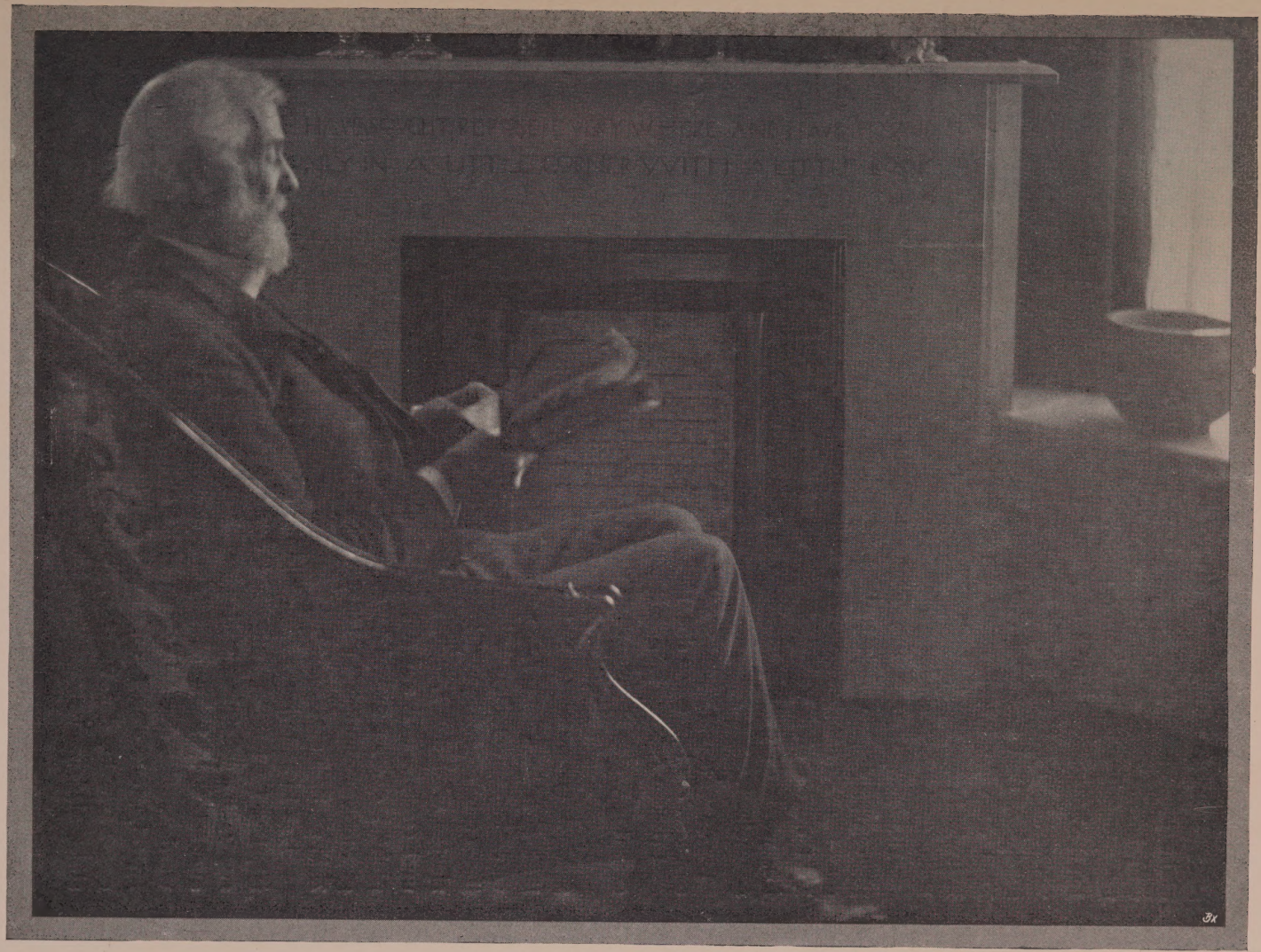
(47) *Mathilde Weil, Philadelphia.*

(18) *Math. Weil, Philadelphia, 1902.*

(49) *Math. Weil, Philadelphia, 1902.*

Dagegen erscheint es vom kunstphotographischen Standpunkt aus nicht gerechtfertigt, die Steichensche Manier als Mischprodukt wegen der Vermengung zweier Techniken zu verurteilen. Wohl wurde der malerische Reiz des Selbstbildnisses durch manuelle Nachhilfe in die Photographie hineingebracht, und zwar durch eine starke Überarbeitung am Negativ, da Steichen gleich der Mehrzahl der Amerikaner den Platindruck benutzt, der nicht, wie der Gummidruck, weitgehende Veränderungen durch die Entwicklung des Positivs zuläßt. Wohl fällt eine solche Überarbeitung unter den Begriff „Retusche", die gerade der Kunstphotograph ihres häufigen Mißbrauchs wegen scharf verdammen lernte. Das Beispiel

(*50*) *Ema Spencer, Newark.*



(51)

Ema Spencer, Newark.

aber zeigt, daß man auch die Nachhilfe an Photographien mit der Hand nicht grundsätzlich verwerfen kann, ohne in pedantische Beschränkung und lehrhafte Einseitigkeit zu verfallen, die gerade denen, die eine freie künstlerische Entwicklung anstreben, schlecht anstehen. Vom künstlerischen Standpunkt aus muß alles gestattet sein; hier spielen die verwandten Mittel keine Rolle, nur das Resultat und das Können entscheidet, und das Bild steht und fällt mit seiner einheitlichen Wirkung. Daß dem so ist, beweist die Technik des Gummidrucks selbst, deren Entwicklungs-Manipulationen mutatis mutandis auch nichts anderes als Retuschekünste sind.

Die Frage nach der Einheitlichkeit des Materials, nach den „rein photographischen Mitteln" läßt sich vom Standpunkt des konsequenten Kunstphotographen nicht stellen. Es gilt ihm gleich, ob das Bild durch eine Vermischung von Photographie und Malerei entstanden ist, wenn es dem Künstler nur gelang, beide zu einer Einheit zu verschmelzen.

Begrenztheit und Gefahren der künstlerischen Art.

So liegt Steichens Werk ganz folgerichtig in der Entwicklungslinie der Kunstphotographie, und damit zeigt es uns zugleich in lebendiger und interessanter Weise Begrenztheit und Gefahren dieser Richtung. Das Lichtbild, welches das eigentliche Wesen der Photographie aufgibt, von einem Spiegel wesentlicher Natur zu einem Mittel gekünstelter Effekte wird, läßt sich in seiner Lage mit einem Menschen vergleichen, der aus dem wurzelechten Leben heimatlicher Waldeinsamkeit in die Großstadt mit ihren tausendfältig verfeinerten Kulturbedingungen kommt. Immer komplizierter wird das Leben, immer feiner und raffinierter die Mittel zu Reiz und Genuß, und auf der Höhe aller Errungenschaften wird endlich eine nicht mehr zu überbietende Sättigung erreicht, die im Genuß nach Begierde verschmachten läßt, wenn nicht ein gesundender Ausgleich von Zeit zu Zeit stattfindet.

Das künstlerische Lichtbildnis, dessen Ziel die malerische Bildwirkung ist, hat im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts seinen Weg zur Höhe scheinbar vollendet. Mit den raffiniertesten Wirkungsmitteln ausgestattet, kann es nur noch abgewandelt, nicht mehr übertroffen werden. Mit der erreichten Höhe aber, mit der vollen Beherrschung der Mittel, stellt sich häufig auch das Spiel mit ihnen ein. Äußerlichkeiten, das Formale, der Vortrag, drängen sich vor und die Innerlichkeit versinkt alsdann unter einem blendenden Feuerwerk routinierter Geschick-

(52) *Edward Steichen, New York, 1901.*

lichkeit. Aus Künstlern werden Artisten und das Virtuosentum entfaltet seine blendende aber sterile Blüte.

Die Leistungen der Kunstphotographen werden in der Geschichte der Photographie einen dauernden Platz einnehmen. Die kräftige Reaktion gegen den Schlendrian, die Befreiung des Lichtbildes aus der Erstarrung konventioneller Schablonenarbeit ist ein bleibendes Verdienst dieser Bewegung, ist bei uns in Deutschland nicht zum wenigsten das Verdienst kunstsinniger Amateure.

Frankreich, Belgien, Dänemark.

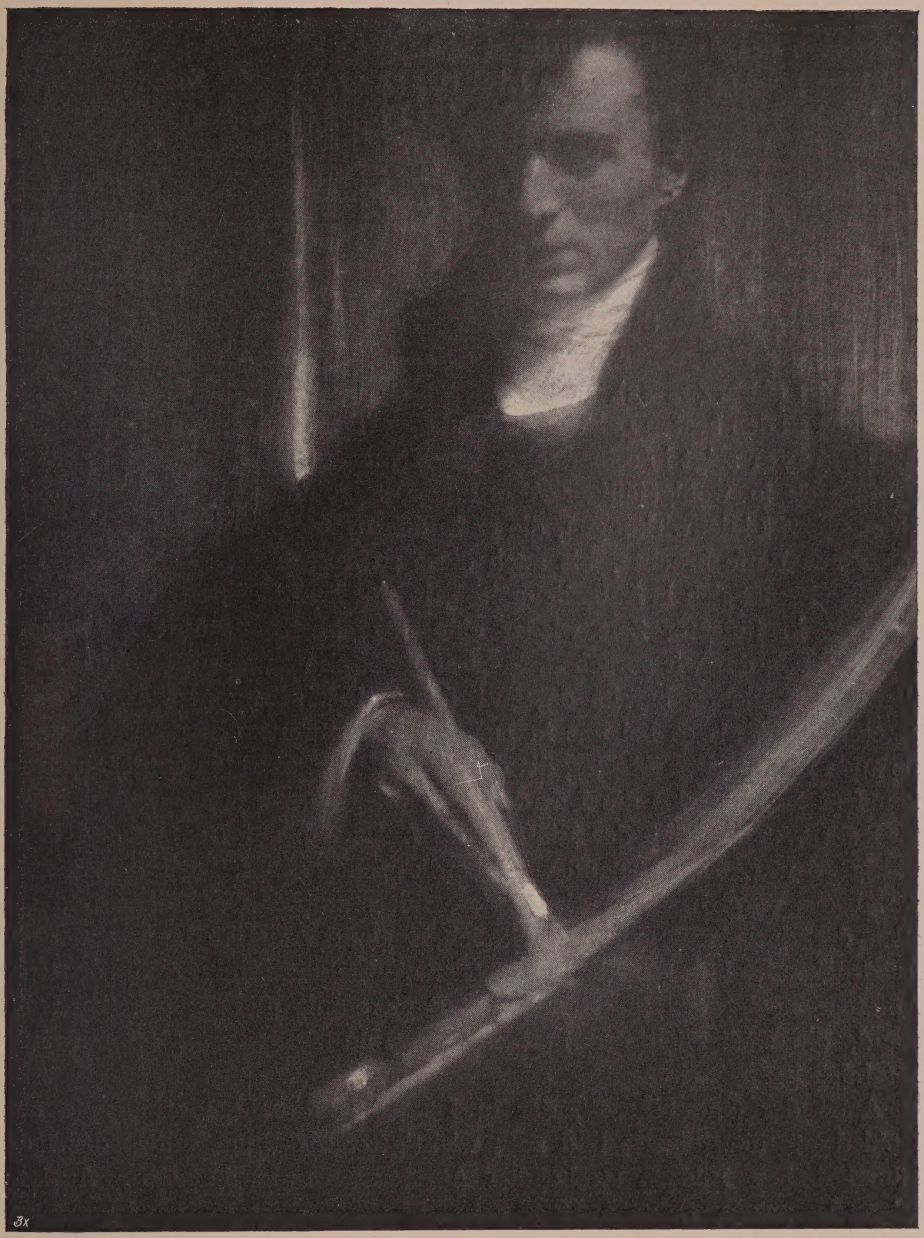
Dem pikanten Lichteffekt von Fréd. Boissonas (Abb. 54), auf den wir weiter unten zurückkommen, fügen wir ein in Linien- und Lichtwirkung nicht minder routiniert komponiertes Genrebild von P. Dubreuil (Abb. 55) und eine ebenfalls äußerst geschickt zusammengestellte Studie von C. Puyo (Abb. 56) an. Diese französischen Bilder heben sich sofort durch ihre graziöse, etwas tändelnde Art aus allen anderen heraus. Ungeheuer viel Geschmack ohne sonderlich viel Tiefe. Weit kräftiger ist das Bild von Mlle. Laguarde (Abb. 57), das uns zugleich eine Art, den Menschen bei der Arbeit aufzunehmen, zeigt, die eine ganz selbständige Errungenschaft der neuen Bildnisphotographie ist. Das Bild ist zugleich ein Beispiel für die im Gummidruck durch manuellen Eingriff mögliche Ausgestaltung der Aufnahme nach der malerischen Seite hin. Auch Demachy ist einer der Meister des Gummidrucks, unter Umständen skrupellos im Hineinarbeiten mit der Hand, dabei aber von hohem malerischen Feingefühl, was seine ausgezeichnete Aufnahme des Mannes an der Mappe (Abb. 58) beweist.

Bewegte Handlung tritt stärker in diesen französischen Bildern hervor, manchmal den festen Bildniswert übertönend. Immerhin kann man daran lernen, wie solche Handlung bei Bildnissen beobachtet und ausgedrückt werden soll.

Ein schöntoniger weiblicher Kopf des Belgiers Stouffs (Abb. 60), ein lebensvolles Genre (Abb. 59) und eine sehr reizende Sonnenlichtstudie des Dänen Niels Fischer (Abb. 61), welch letztere den Photographen auffordert, überall zu beobachten und seine Wirkungen zu suchen, mögen die Reihe der Ausländer beschließen.

Deutschland.

Deutschland erhielt die Anregungen zu künstlerischer Auffassung des Lichtbildes aus dem Ausland und ist während der gesamten kunstphotographischen Entwicklung fast völlig unter dem Einfluß des Auslandes geblieben. In der Meisterschaft des Vortrags, in der technischen Virtuosität, die in dieser Entwick-



(53) *Edward Steichen, New York. Selbstbildnis, 1901.*

lungsperiode so hoch gewertet wurde, mußte Deutschland hinter den Leistungen des Auslandes zurückstehen. Die im Jahre 1893 von Ernst Juhl ins Leben gerufenen, von Lichtwark protegierten Ausstellungen in der hamburgischen Kunsthalle gaben für Deutschland recht eigentlich den Anstoß zur Entwicklung des künstlerischen Lichtbildes, aber gleich jene erste internationale Veranstaltung von 1893 zeigte, wie weit die Geschmackskultur bei den Franzosen, Engländern und Amerikanern im Vergleich zu den Leistungen der Deutschen schon fortgeschritten war. Wie hoch die Lichtbildkunst der Amerikaner damals schon stand, davon geben drei von uns wiedergegebene Stücke aus jener Zeit eine klare Vorstellung; die Bildnisse der Newyorker Amateure R. Eickemeyer und Mrs. Gertrud Käsebier (Abb. 40—45). Diese Bilder gehörten schon auf der Ausstellung von 1893 zu den besten Leistungen, und sie wirken noch heute ganz modern. Eickemeyer zeigt in seiner reizenden Kostümstudie bereits seinen hohen Geschmack in wohlgefälliger Anordnung, seinen außerordentlichen Sinn für graziöse Linienwirkungen, die er in den Frauenbildnissen der späteren Jahre zur Reife brachte, bis auch diese zu sehr auf formelle Schönheit gestellte Kunst sich in Äußerlichkeiten, in eine kraftlose Süßlichkeit verlor, um erst in jüngster Zeit wieder eine neue kraftvolle Entwicklung zu nehmen, von der wir sprachen. — Der kunstphotographische Typ ist in allem wesentlichen bereits da, auf das Bildnis angewendet, und das zu einer Zeit, als es bei uns in Deutschland kaum zu dämmern begann, als auch alle anderen Länder, die dem künstlerischen Bilde entgegen strebten, fast ausnahmslos die Landschaft pflegten.

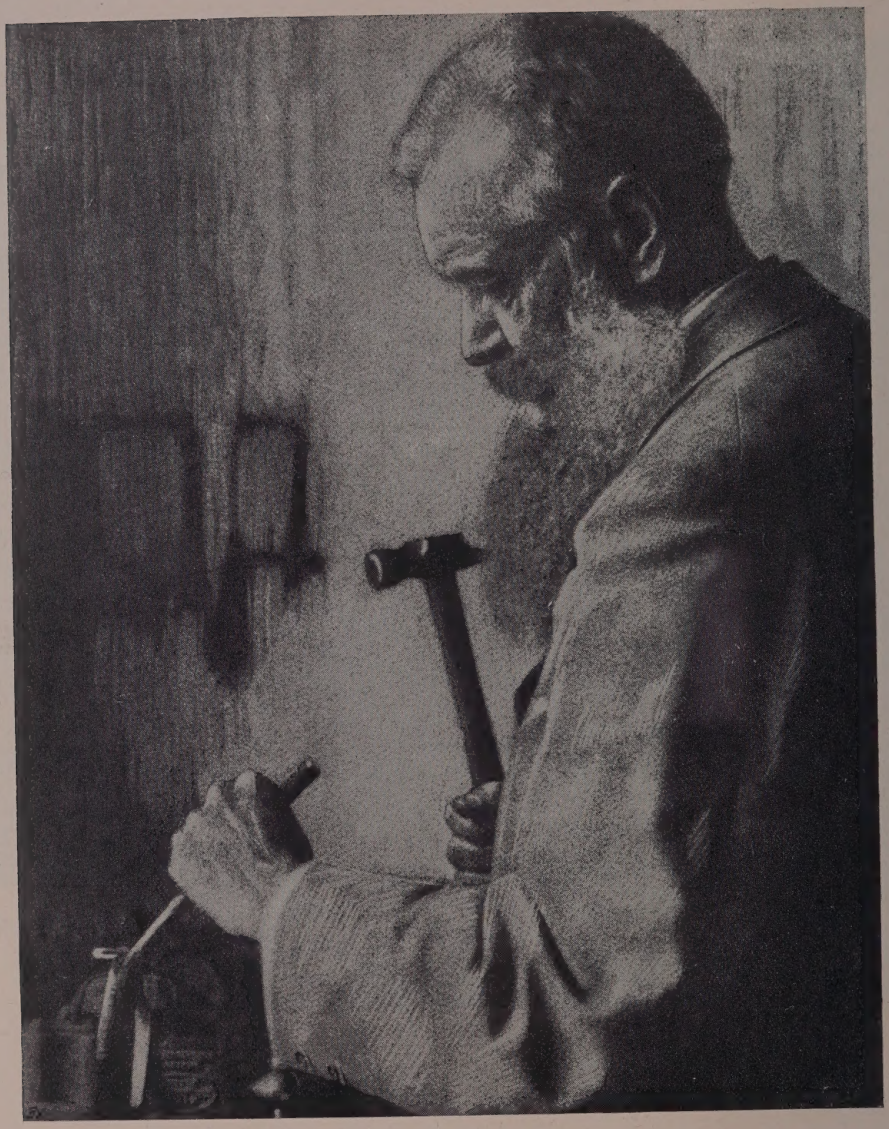
Kein Wunder, daß der Einfluß des Auslandes auf Deutschland überwältigend war. Das Ausland war überdies schon zur Ästhetik des Positivverfahrens vorgedrungen; die Papiere mit stumpfer Oberfläche und vor allem der Platindruck gaben Frankreich, England, Amerika das angemessene Ausdrucksmittel für künstlerisch gesehene Aufnahmen, während der deutsche Amateur noch ganz im Banne der Papiere mit glänzender Oberfläche stand, die schließlich das bestgesehene Bild zu einem Massenprodukt herabdrücken.

Auch der Gummidruck, der in Deutschland bald Platinotypie und Kohledruck überflügelte und zum wichtigsten Ausdrucksmittel des nach künstlerischen Bildern strebenden Amateurs wurde, hatte im Ausland seinen Ursprung. Seine Anfänge gehen bis auf Louis Poitevin und das Jahr 1855 zurück; zur Herstellung malerischer Halbtonbilder wurde das Verfahren zuerst von Robert Demachy in Paris im Jahre 1894 benutzt.

(54) *Fréd. Boissonas, Genf.*

(55) *P. Dubreuil, Lille.*

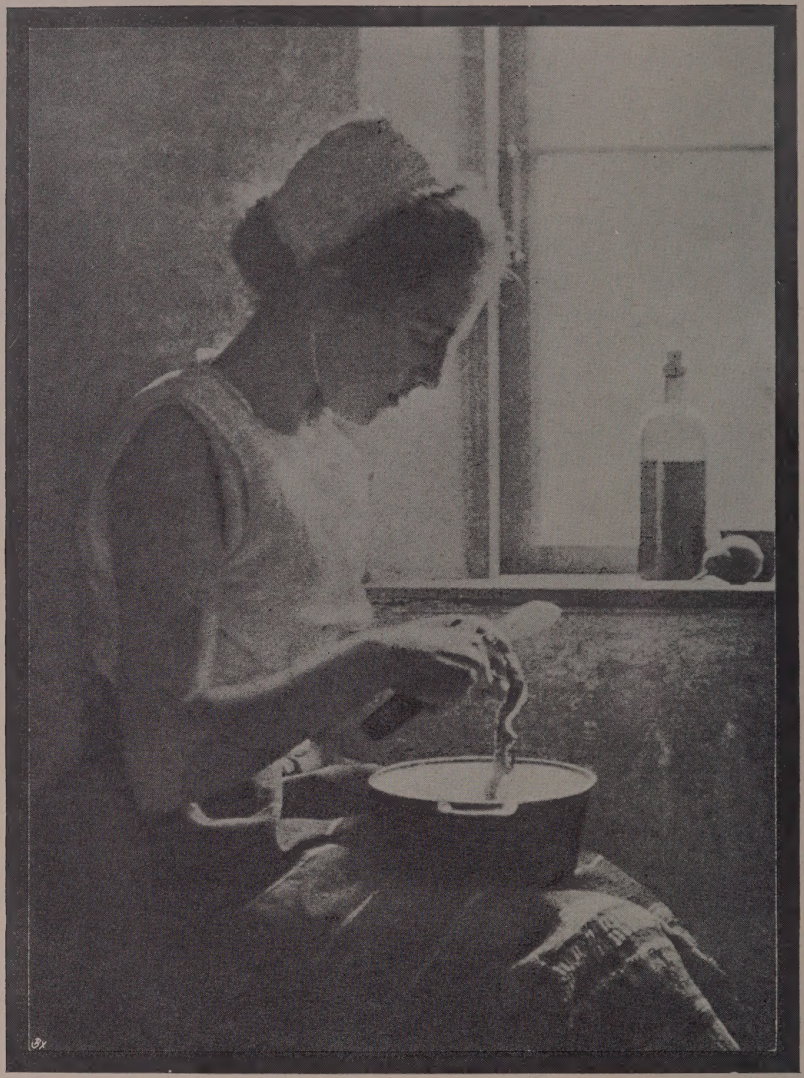
(56) C. Puyo, Paris.



(57) *Mlle. C. Laguarde, Aix.*

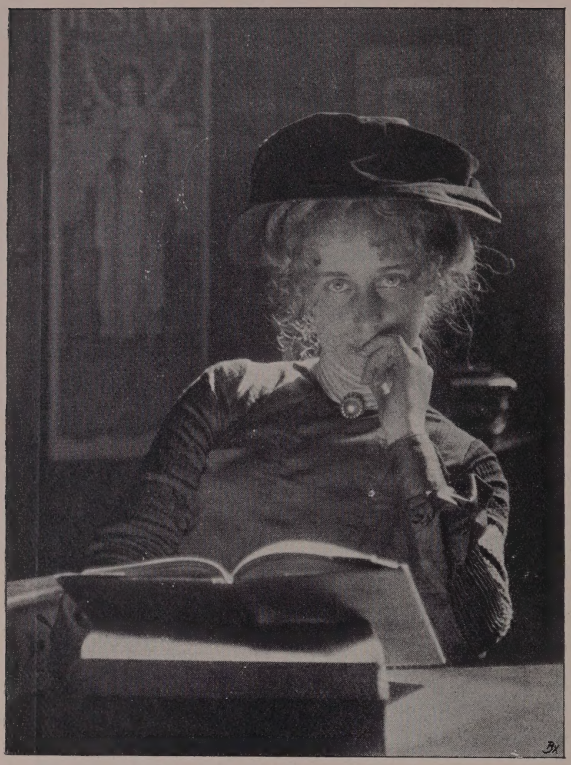
(58)

R. Demachy, Paris.



(59) *Niels Fischer, Kopenhagen.*

(60) *Victor Stouffs, Brüssel.*



(61) *Niels Fischer, Kopenhagen.*

Seine Bilder erregten sofort das Aufsehen der Kenner; sie kamen noch im selben Jahre nach Wien und gaben dem so berühmt gewordenen österreichischen Trio Henneberg, Kühn und Watzeck die starke Anregung dazu, in Zukunft ihr lichtbildnerisches Schaffen ganz in den Dienst dieser neuen Technik zu stellen. Die drei haben dann, unterstützt durch zeichnerische Begabung, das Gummidruckverfahren zu einem sehr vollendeten und persönlichen Ausdrucksmittel entwickelt. Sie verstanden es in seltener Weise, formalen Geschmack mit Vertiefung des Inhalts zu verbinden und bei aller Virtuosität der Technik sich nicht vom Artistentum übermannen zu lassen. Sie blieben bei den ersten, rohen Effekten des einfachen Gummiprozesses nicht stehen, sondern suchten das Verfahren ganz in ihre Gewalt zu bekommen; in erster Linie ist es ihrem rastlosen Eifer zu danken, wenn der Prozeß zu dem vollendeten Ausdrucksmittel wurde, als das wir ihn oben kennzeichnen konnten.

Im Jahre 1896 brachten sie die ersten Resultate im neuen Verfahren auf die Hamburger Ausstellung und von da an datiert die Aufnahme des Gummidrucks in Deutschland. Es war nur natürlich, daß für die Pflege dieses Verfahrens wie der ganzen künstlerischen Photographie zunächst Hamburg der Mittelpunkt wurde. Dort setzte in hingebender Weise Ernst Juhl seine Kräfte für die Förderung der neuen Bestrebungen ein, und Lichtwark, der Verwalter der Kunsthalle, unterstützte sie mit dem Gewicht seines Namens.

Unter Juhls anregendem Einfluß widmeten sich vor allem Th. und O. Hofmeister mit Begeisterung der Pflege des Gummidrucks und brachten es in kurzer Zeit zu bedeutender Herrschaft über das Verfahren. Die großen Erfolge, welche sie auf den Ausstellungen der nächsten Jahre errangen, führten der neuen Technik eine ganze Anzahl tüchtiger Amateure zu.

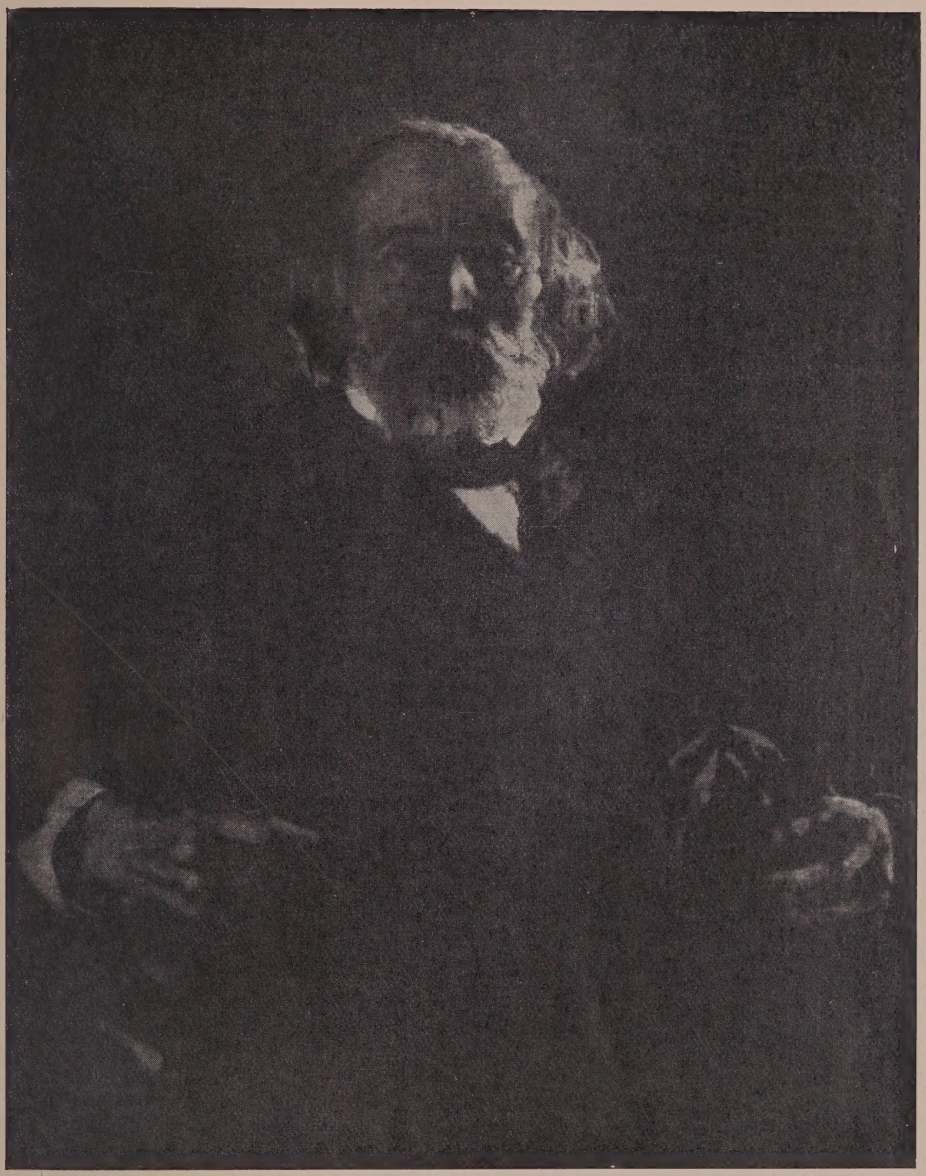
Einige Proben zur Kennzeichnung des Gummidrucks.

Sehr bezeichnend für den Charakter des Gummidrucks ist das hier wiedergegebene Herrenporträt der Gebrüder Hofmeister (Abb. 62). Freilich läßt sich gerade die Wirkung der Gummidrucke nur sehr unvollkommen in der Autotypie wiedergeben; die Reproduktion kann uns nur einen schwachen Abglanz des Originals geben. Wir sehen die starke Betonung des Malerischen in diesem Bilde. Klar kommt das Bestreben zum Ausdruck, alles weniger Wesentliche unterzuordnen, Überflüssiges zu unterdrücken, und nur jene Elemente, die zur Charakteristik der Person beitragen und auf denen die Bildwirkung ruht, sprechen zu lassen oder sie durch die besondere Behandlung des Gummiprozesses noch stärker zu betonen, als das durch Stellung und Beleuchtung bei der Aufnahme möglich war. So ist das Hofmeistersche Porträt ein gutes Musterbeispiel dafür, was im Gummidruck zu erreichen ist. Kopf und Hände allein leuchten aus dem Bilde hervor. Die Kleidung ist kaum angedeutet und fließt mit dem dunklen Hintergrunde zusammen. Auch die Hände sind in malerischer Unterordnung einen Ton tiefer gehalten als die Lichter in Kopf und Kragen. Hände und ein wenig Stuhllehne sind nur ebensoweit angedeutet, um die sitzende Haltung zu kennzeichnen. Sie wirken untergeordnet mit, aber das Hauptinteresse des Beschauers nimmt sofort der Kopf in Anspruch. Auch in diesem Kopf ist durch die Gummidruckbehandlung alles photographische Detail ausgelöscht. Ganz wie in der Malerei sitzen breite Licht- und Schattenflächen nebeneinander, von photographischer „Schärfe" ist nicht das geringste mehr zu spüren. In seitlicher Zimmer-

beleuchtung aufgenommen, erhält die linke Seite des Porträts eine reizvolle Lichtkontur. Das Licht hebt Stirnbein und Jochbogen deutlich und äußerst charakteristisch hervor, spielt in Haupt- und Barthaar, blitzt einen sehr prägnanten Drucker auf die Nase und legt schließlich ein paar breite Reflexe auf Kragen und Vorhemd. Damit hat es beinahe seine Schuldigkeit getan. Die Schattenseite ist nur durch wenige ganz leise Töne aufgehellt, die eben die Form anzudeuten imstande sind. Die höchste Ökonomie in den Tönen ist in diesem Bilde gewahrt, aber die wenigen, aus denen das Bild besteht, sind sehr bewußt und geschickt hingesetzt. Das Ganze hat ganz die Wirkung einer Malerei. Doch geht der Wert dieses Bildes über das formale technische Geschick hinaus; es hat inneres Leben, weil es naturwahr ist, die Töne richtig sitzen, und das lebendig Menschliche durch alle Virtuosität der Positivbehandlung hindurchschimmert.

Deutlich aber empfindet man, wie hart diese Behandlung des Lichtbildes an der Grenze des Unorganischen oder Artistischen dahingeht. Ein Drucker an falscher Stelle und die Lebenswahrheit ist dahin; ein Überschreiten der Grenze, welche die malerische Vereinfachung von öder artistischer Routine trennt, und es bleibt das leere, armselige Kunststück eines technischen Virtuosen. — Um diesen Gefahren vorzubeugen, darf neben der Kenntnis der Natur vom Lichtbildner vor allem die Beherrschung des Aufnahmeprozesses verlangt werden. Eine gute, photographisch solide Aufnahme wird für alle Folgeprozesse die beste und sicherste Grundlage abgeben. Daß Hofmeisters dieser Bedingung gerecht werden, zeigt das treffliche Freilichtporträt des Malers Mackensen (Abb. 63), welches nach einem Abzug des Originalnegativs reproduziert wurde.

In viel geringerem Maße sehen wir in Otto Scharfs Bildnissen das Photographische unterdrückt. Auch er benutzt das Gummidruckverfahren zum Zurückdrängen überflüssigen photographischen Details, zum Herausarbeiten bildmäßiger Wirkungen, aber er macht beim Überarbeiten des Positivs entschieden an jedem Punkte Halt, wo das Bild seinen photographischen Charakter verlieren würde. Seine Porträts erwecken uns daher neben dem Gefühl, daß hier sehr geschlossene Bilder gegeben sind, vor allem den Eindruck der Ähnlichkeit. Eine durch sorgfältig vorbereitete Aufnahme gewonnene Photographie, im vornehmsten und anpassungsfähigsten Positivverfahren gegeben, das ist es, was Scharf erstrebt und erreicht; dieser maßvoll angewandte Gummidruck wird in erster Linie berufen sein, Anhänger zu werben. Wie fein es Scharf mit-



(62) *Th. und O. Hofmeister, Hamburg.*

unter gelingt, das treu Photographische mit dem Malerischen des Gummidrucks zu verbinden, zeigt sein schönes Doppelporträt „Mutter und Kind" (Abb. 64). Wie einfach ruhig und schlicht ist das Ganze. Wie lebenstreu und großzügig ist Zeichnung und Form, — photographisch im besten Sinne und in den breiten Tönen, der weichen Zeichnung malerisch zugleich. Wie viel Innigkeit in der mütterlich schützenden Gebärde, welche deutsche Innerlichkeit in diesem Lichtbilde. Ein schönes Beispiel dafür, wie weit die Ausdrucksfähigkeit der Photographie geht.

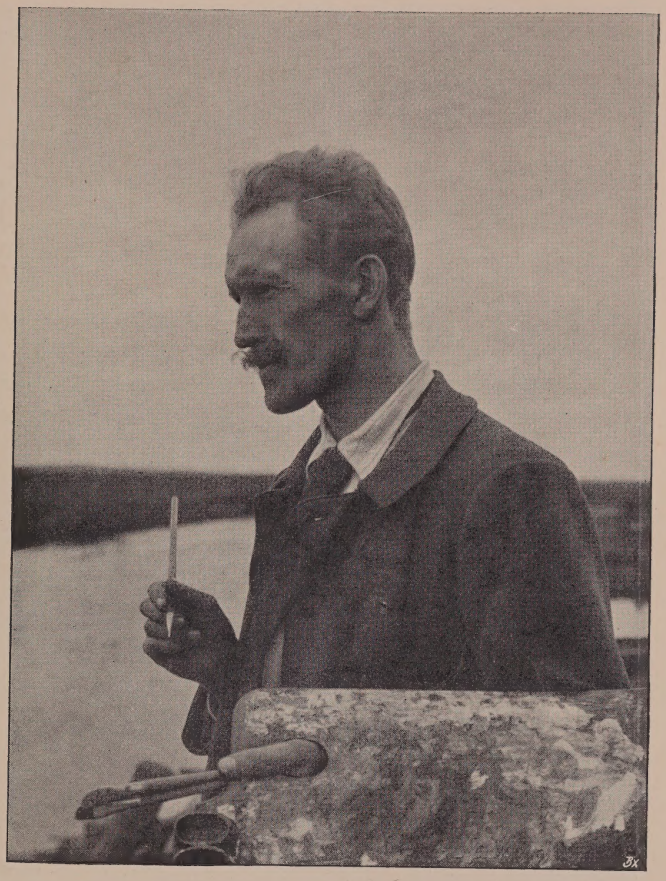
Weitere Amateure.

Einige weitere Amateurleistungen aus neuer Zeit bringen wir in den Bildern von Struck, Ehrhardt, Weiß und May (Abb. 66—69). Man ersieht aus ihnen die Bedeutung, die das Schaffen der tüchtigen Amateure für die Bildnisphotographie hat. Es ist wie ein Born, aus dem die Fachphotographie stets neue Kräfte sangt; denn immer ist es die Unbefangenheit und die selbstlose Liebe zur Sache, die dem Amateur schaffende Kräfte gibt. Der frei Arbeitende findet Zeit und Spannkraft zu Entdeckerfahrten. Kein Wunder deshalb, daß die neue Art der Bildnisphotographie gerade aus den Reihen solcher Amateure Zuzug an ernsten selbständigen Fachleuten empfangen hat, deren Leistungen dann immer durch Frische und Unbefangenheit erquicken. Wie lebendig ist Haltung und Licht in dem Struckschen Damenbild (Abb. 66), wie sinnig das sanfte Kinderbild von Otto Ehrhardt (Abb. 69). Ganz eigene Auffassung gibt Karl Weiß in seiner Gruppe von Mutter und Kind (Abb. 67), die sowohl durch die eigentümliche Verteilung im Raum als durch das flache Vorderlicht ganz aus dem Rahmen aller herkömmlichen Photographien herausfällt, doch eben dadurch eine besonders eindringliche Wirkung erlangt. Das Bild der alten Dame von Max May (Abb. 68) endlich zeigt, wie man heut bestrebt ist, den Charakter nicht zu verwischen, sondern hervorzuheben. Die Linien des Alters glättet man nicht in einem solchen Antlitz, sondern gibt der Sprache des Lebens die Ehre.

Die Haltung der deutschen Fachphotographen.

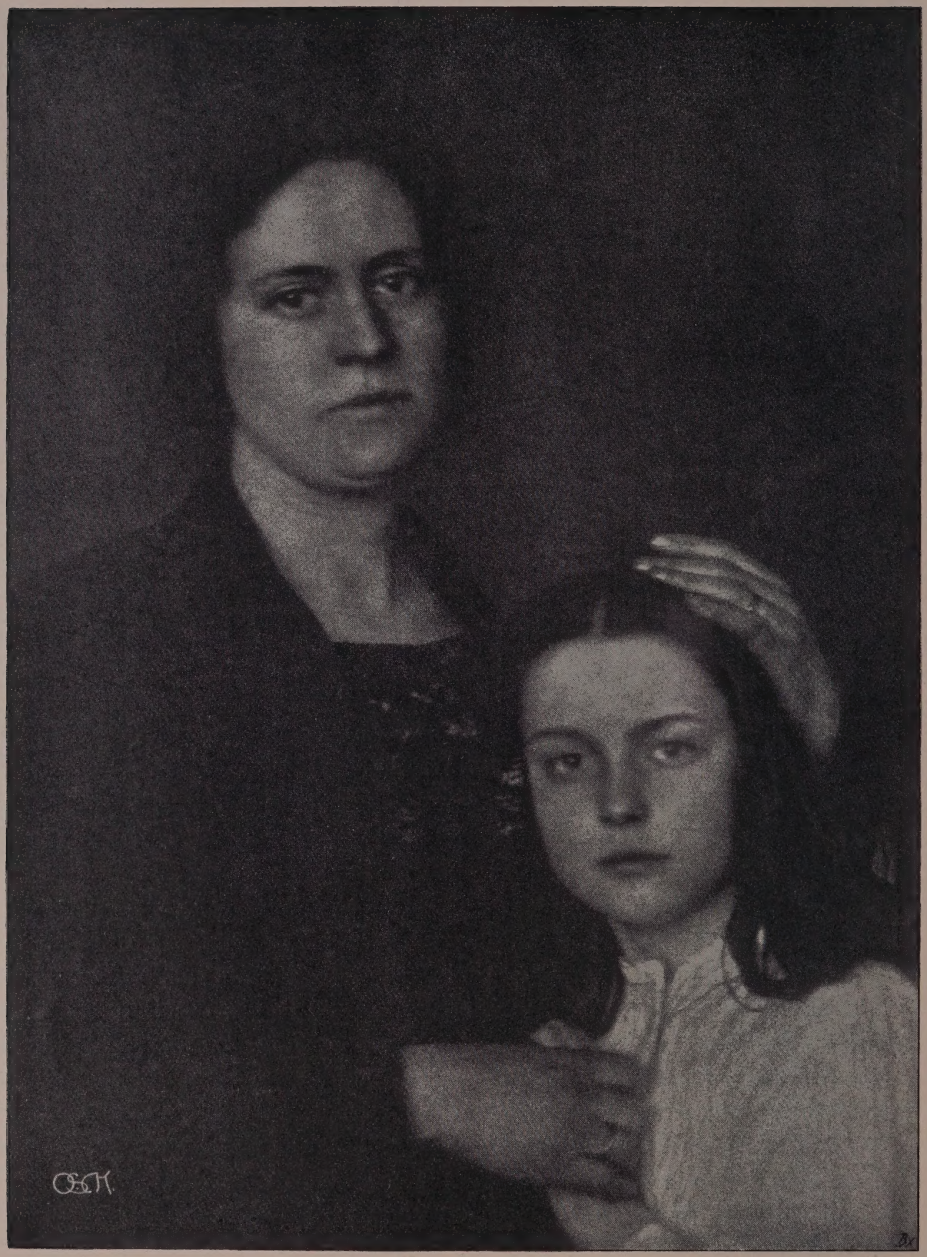
Sicher hat die Tatsache, daß von vornherein die kunstphotographische Sache bei uns in Deutschland fast allein auf den Gummidruck gestellt war, sehr zu dem langanhaltenden Vorurteil der Fachphotographen ihr gegenüber beigetragen. Der Fachphotograph sah in dem Erzeugnis der Kunstphotographie nicht in erster Linie das Wesentliche, die von der seinen abweichende Auffassung von der Aufgabe des Lichtbildes, er sah nur eine völlig fremdartige, für ihn wenig verwendbare Positivtechnik, von der er

(63) *Th. u. O. Hofmeister, Hamburg. Bildnis Mackensen.*



wußte, daß er sie seinem Publikum niemals hätte anbieten dürfen. So wandte er der ganzen Richtung den Rücken und bemühte sich nicht einmal, in den Sinn jener neuartigen Lichtbilder einzudringen, die ihm für seine Tätigkeit gänzlich verfehlt und unbrauchbar schienen. So wurde die kleine Gruppe von Amateuren, die das neue Arbeitsgebiet pflegten, auf einen ganz isolierten Posten gedrängt. Der Windmühlenkampf um die Kunstphotographie wurde mit Erbitterung geführt, die müßige Doktorfrage, ob die Photographie eine Kunst sei oder ein mechanisches Produkt, wurde aufgeworfen und in fruchtlosen Debatten endlos diskutiert.

So wird es verständlich, daß die Fachphotographen, die in England und Amerika vorangingen oder doch von vornherein mitmarschierten, in



(64) *Otto Scharf, Crefeld.*

(65) *Otto Scharf.*
Crefeld.

Deutschland sich verhältnismäßig spät und nur sehr vereinzelt, ganz unter dem Einfluß der Amateure, für die künstlerischen Bestrebungen im Lichtbild zu interessieren begannen. Auch der Umstand spricht dabei mit, daß die Amateure nach der Art ihrer Arbeit vorwiegend mit der Wiedergabe der Landschaft sich befaßten, die wiederum für die Fachphotographen, denen das Bildnis vor allem am Herzen lag, wenig oder gar kein Interesse hatte. Auch das Gummidruckverfahren wurde in erster Linie für die Landschaft erprobt und eingearbeitet, und erst mit den Jahren dem Bildnis angepaßt. Das Wesentliche aber, die Befreiung der Bildnisaufnahme von dem Schema des Porträtateliers, die bewußte

Pflege des Zimmer- und Freilichtporträts, war noch völlig unausgesprochen.

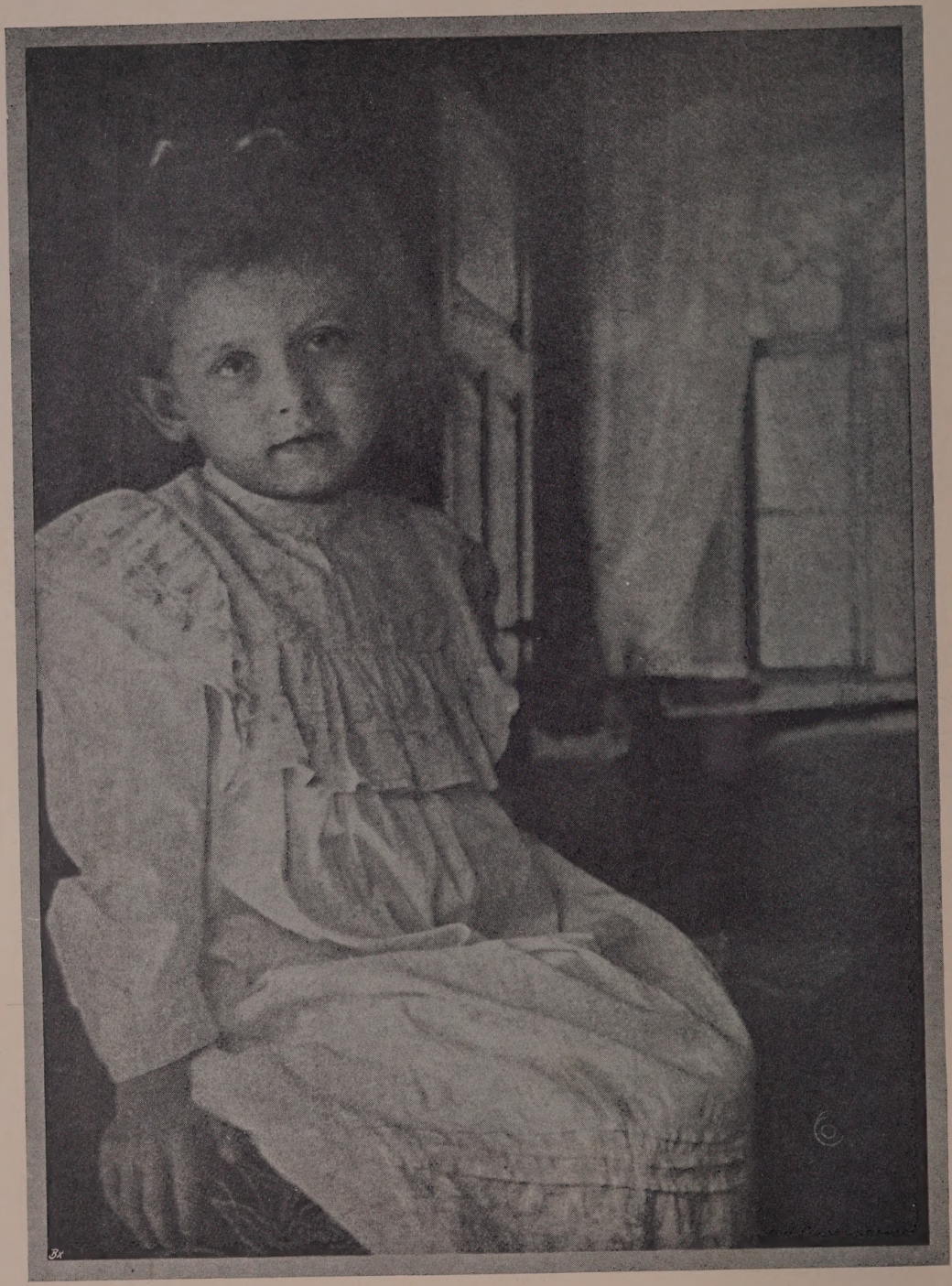
Aber der stillen von innen herauswirkenden, durch die Kraft der Persönlichkeit vorbildlichen Arbeit Wilhelm Weimers kam doch dieser von außen hereinbrechende Sturm des Amateurismus entgegen; diesen drängenden Gewalten konnte auch das Atelier auf die Dauer nicht widerstehen. Beeinflußt durch den künstlerischen Zug der dortigen Ausstellungen, gestaltete der Hamburger Berufsphotograph R. Dührkoop seinen Geschäftsbetrieb um und zeigte die Früchte seiner geänderten Arbeitsweise zum erstemal auf der 1899er Ausstellung in einer Reihe völlig vom Herkommen abweichender Porträts. Dührkoop hat für den Durchbruch einer neuen Bildnisphotographie sehr viel getan, besonders dadurch, daß er die ganze alte Atelierkunst, der auch er bisher ergeben war, mutig über den Haufen warf, konsequent eine neue, natürliche und einfache Arbeitsweise durchführte, und seinen Kollegen bewies, daß auch für diese sich ein verständiges Publikum finden läßt; mit seinen Erfolgen hat er die andauernd vom geschäftlichen Standpunkt geltend gemachten, kleinmütigen Bedenken widerlegt (vgl. Abb. 71 und die Beispiele des II. Teils). Freilich ist zu berücksichtigen, daß durch die Ausstellungen der Kunsthalle, durch Lichtwarks gewichtiges Eintreten, für freier aufgefaßte Lichtbilder in Hamburg ein Publikum erzogen war. — Dührkoop fand klug heraus, wonach das gebildete Publikum der Zeit verlangte und gerade das vernünftige Abwägen begründete seinen Erfolg. Er bedient sich für seine Bildnisse nur in seltenen Fällen des Gummidrucks, denn er sah ein, daß dieses mühselige, launische, hohe Ansprüche an das Empfinden des Beschauers stellende Verfahren für das breitere Publikum selbst der gebildeten Schichten zu starke Zumutungen stellen würde. Er ließ sich auch auf kunstphotographische Finnessen zunächst nicht weiter ein. Er legte vielmehr Gewicht auf eine von der Atelierschablone möglichst freie, natürliche, einfach lebendige Aufnahme, und brachte diese dann in sauberem, geschmackvoll getöntem Pigmentdruck zur Ausführung. Er hatte einen überraschenden Erfolg und veranlaßte durch seine Propaganda für die gute Sache weitere Kollegen hier und da neben der Tagesarbeit eine reinere, naturwahre Bildnisphotographie zu pflegen, so daß Deutschland auch jetzt eine Reihe von Berufsphotographen besitzt, die Tüchtiges auf dem Felde des neuen Lichtbildnisses leisten.

Nicola Perscheid, Berlin, der mit Dührkoop zugleich auf den Hamburger Ausstellungen auftrat, hat eine starke und ursprüngliche Be-

(66) *W. Struck, Leipzig.*

(67 *Karl Weiß, Dresden.*

(68) *Max May, Hamburg.*



(69) *Otto Ehrhardt, Coswig.*

(70)
R. Dührkoop, Hamburg.

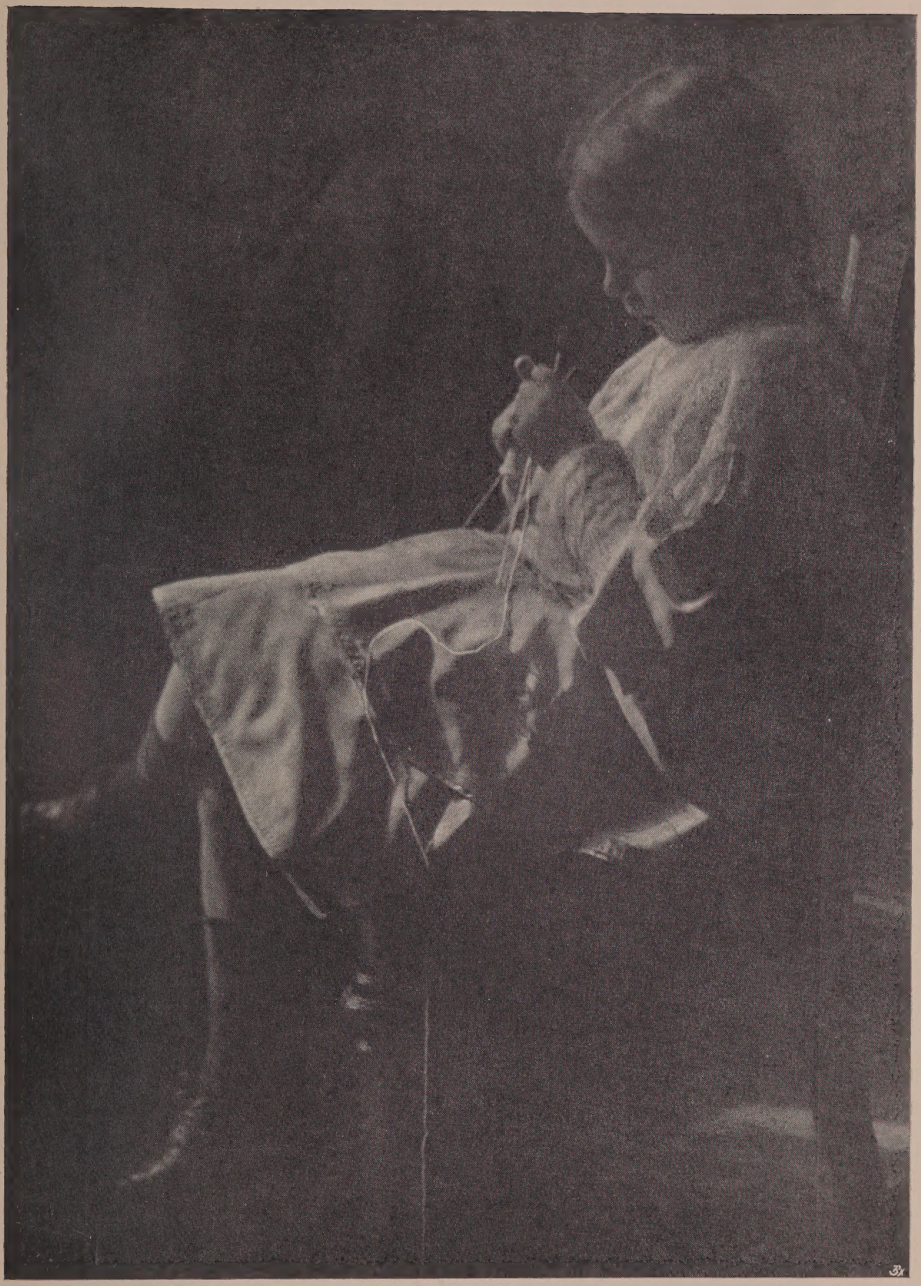
gabung in den Dienst der künstlerischen Photographie gestellt. Wo er in neuer Art arbeitet, geschieht es ganz im Sinne der Kunstphotographen. Die bildmäßige Wirkung steht an erster Stelle und mit bemerkenswertem Geschmack komponiert er die einzelnen Bildelemente auf eine geschlossene, malerische Wirkung des Ganzen hin. Da er nun aber die lange, solide Schulung des Fachmannes hinter sich hat, so kommt er doch noch zu einem etwas anderen Resultat als die kunstphotographierenden Amateure. Diese haben den Vorteil eines voraussetzungslosen, von allen Schablonen und festgelegten Maßstäben ungetrübten Blickes, er dagegen hat die Sicherheit, die das Aufwachsen und ausschließliche Tätigsein in einem

Berufe, der von langer Kultur getragen wird, verleiht, und die ihn instinktiv Verstöße gegen die eigentliche Natur des Lichtbildes vermeiden läßt. So kommt es, daß er häufig, so bei dem hier wiedergegebenen Damenbildnis (Abb. 72), eine vollkommene Höhe der photographischen Leistung erreicht. Seine Künstlerbilder (Abb. 73—75) zeigen, wie er alles Überflüssige auszuschalten und nur das zur Charakteristik Notwendige klar und in wirksamer Bildanordnung herauszubringen weiß. Eine ruhige Vornehmheit kennzeichnet seine bewußten Bildnisse, die niemals Zufallserfolge sind.

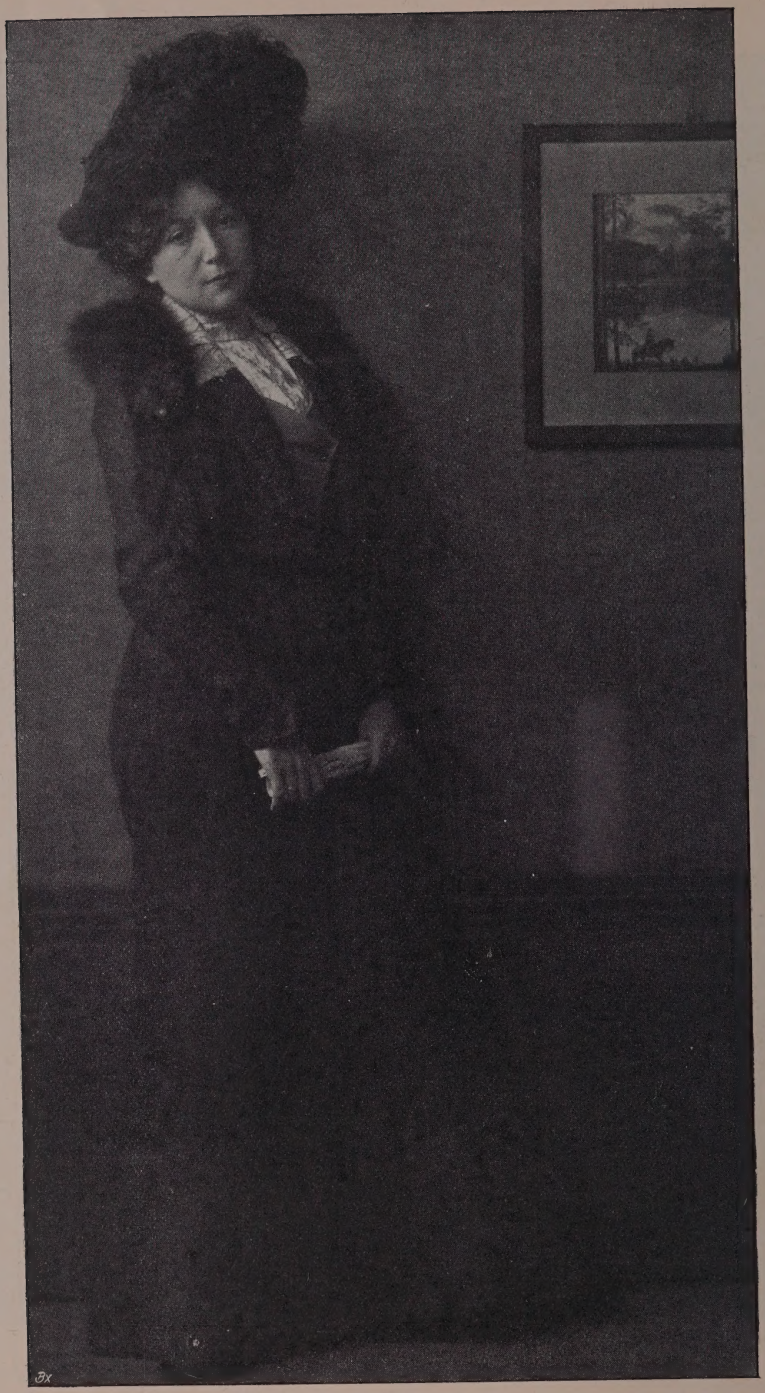
Auch Hugo Erfurth in Dresden geht auf ganz eigene, persönliche Leistungen los. Namentlich seine Freilichtbildnisse sind von eigen feinem Reiz. Wie schlicht und zum Herzen gehend wirkt das von uns wiedergegebene Porträt in der Landschaft (Abb. 76) von seiner Hand. Ruhig steht die weibliche Figur da in der Natur, in ungekünstelter Haltung, den Blick in die sonnenbeschienene Ebene gewandt, auf der weithin Felder und Dörfer ausgestreut liegen. Wie ein Mensch im Wandern auf der Höhe innehält, verträumt hinschauend über die sonnige Landschaft, in solchem Moment natürlichen Ausruhens hat der Photograph sie festgehalten; sie wirkt nicht im mindesten zu einem schönen Bilde zurechtgestutzt. Die Natur selbst scheint mit ihrer stillen Schönheit zu uns zu sprechen. — Welche Bedeutung gewinnt dieses Bild, wenn man es neben jene Atelierporträts vor gemalten Prospekten stellt, die wir oben zeigten! Hat man hier die reine Wirkung unverfälschter Natur einmal erst gefühlt, so kann man jene Pseudoeffekte nicht mehr ohne peinigendes Mißbehagen ansehen. Wie jene Weimersche Gruppe, so kann auch dieses Erfurthsche Freilichtbild, neben die Erzeugnisse der alten Manier gestellt, als ein sprechendes Beispiel für die Art und das Vermögen einer neuen Bildnisphotographie gelten.

Eine reizende Gruppe von Mutter und Kind (Abb. 77) und ein in weicher Zeichnung und dem schönen, richtigen Zusammenspiel der Tonwerte sympathischer Frauenkopf (Abb. 78) legen weiteres Zeugnis von dem Vermögen Erfurths ab.

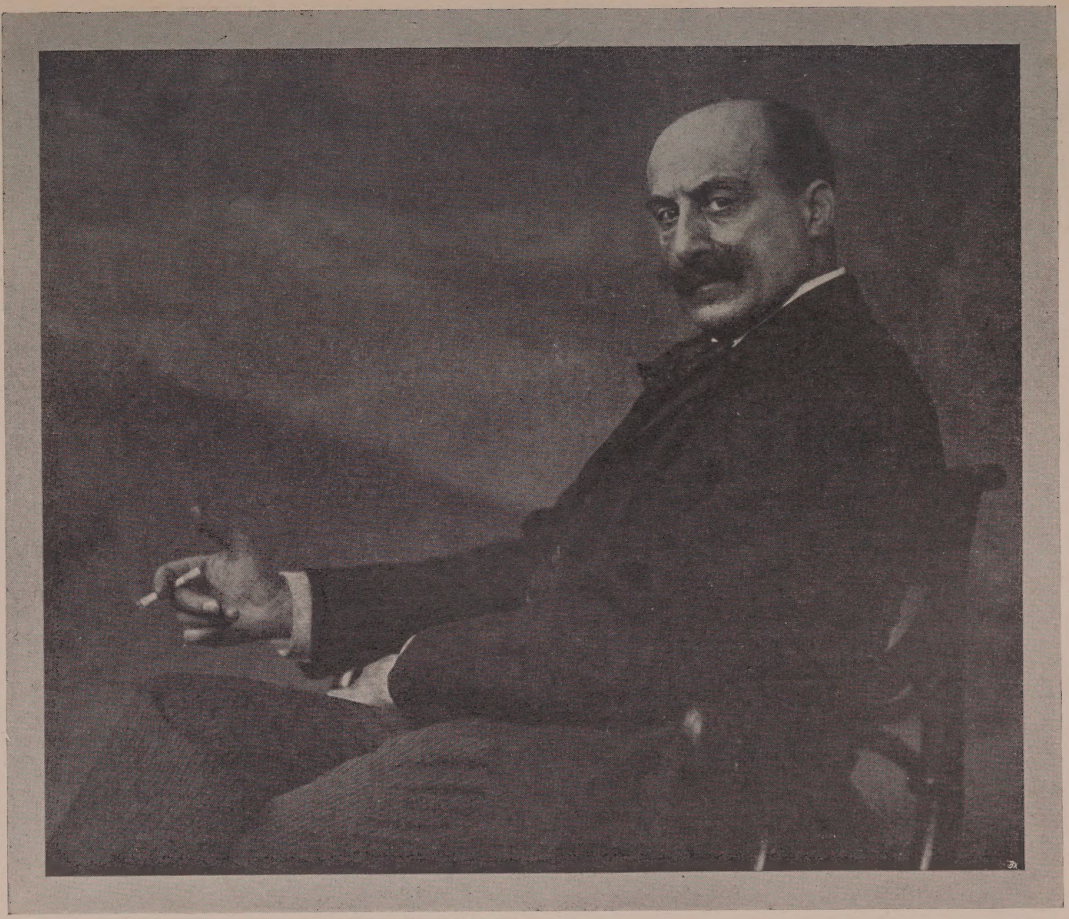
Allerwärts in Deutschland regt sich schon bei den Fachleuten der Sinn für edlere Arbeit. Eine starke Hoffnung der deutschen Photographie ist auch L. O. Grienwaldt, Bremen, von dem wir ein ganz eigen aufgefaßtes Damenbildnis zeigen (Abb. 80). Mit einem Männerbild von Joh. Niclou, Chemnitz (Abb. 79), an dem die frische Beleuchtung und die sprechende Geste der Hand auffallen, schließen wir die Reihe der Beispiele, die wir in



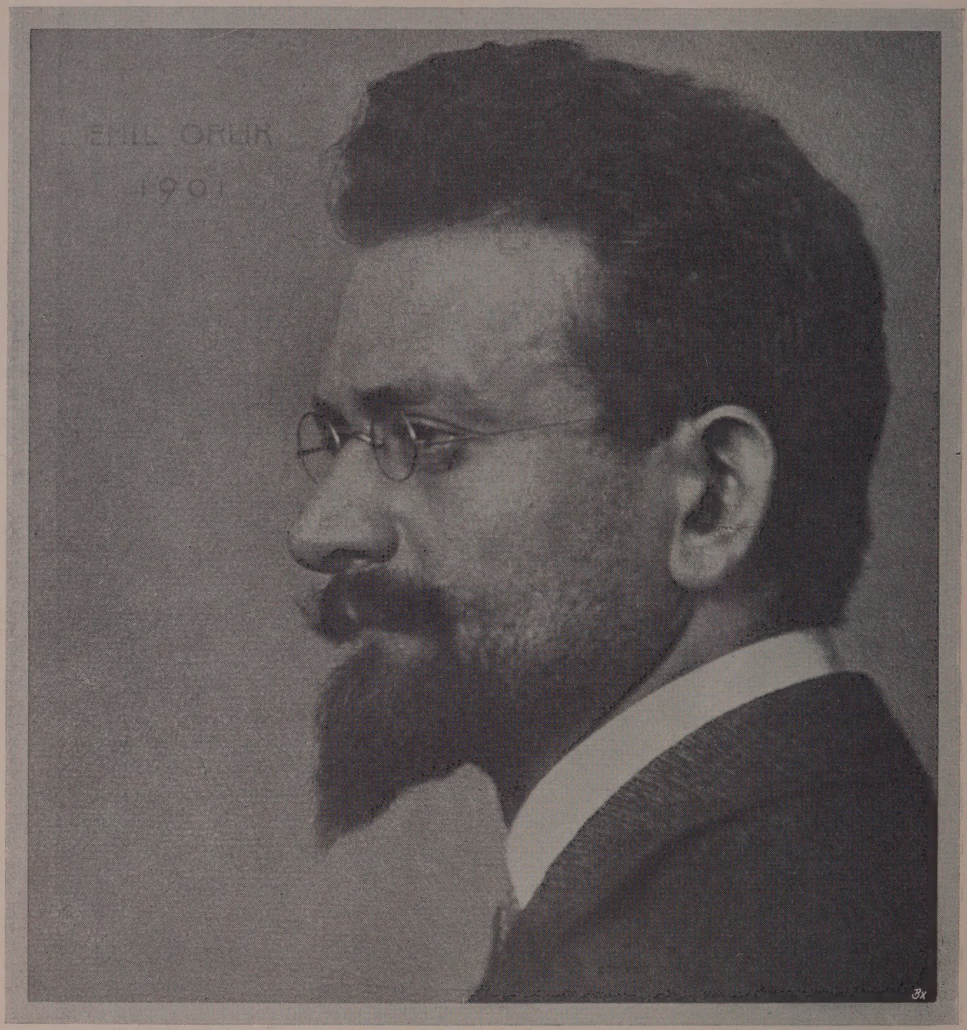
(71) *Rud. Dührkoop, Hamburg.*



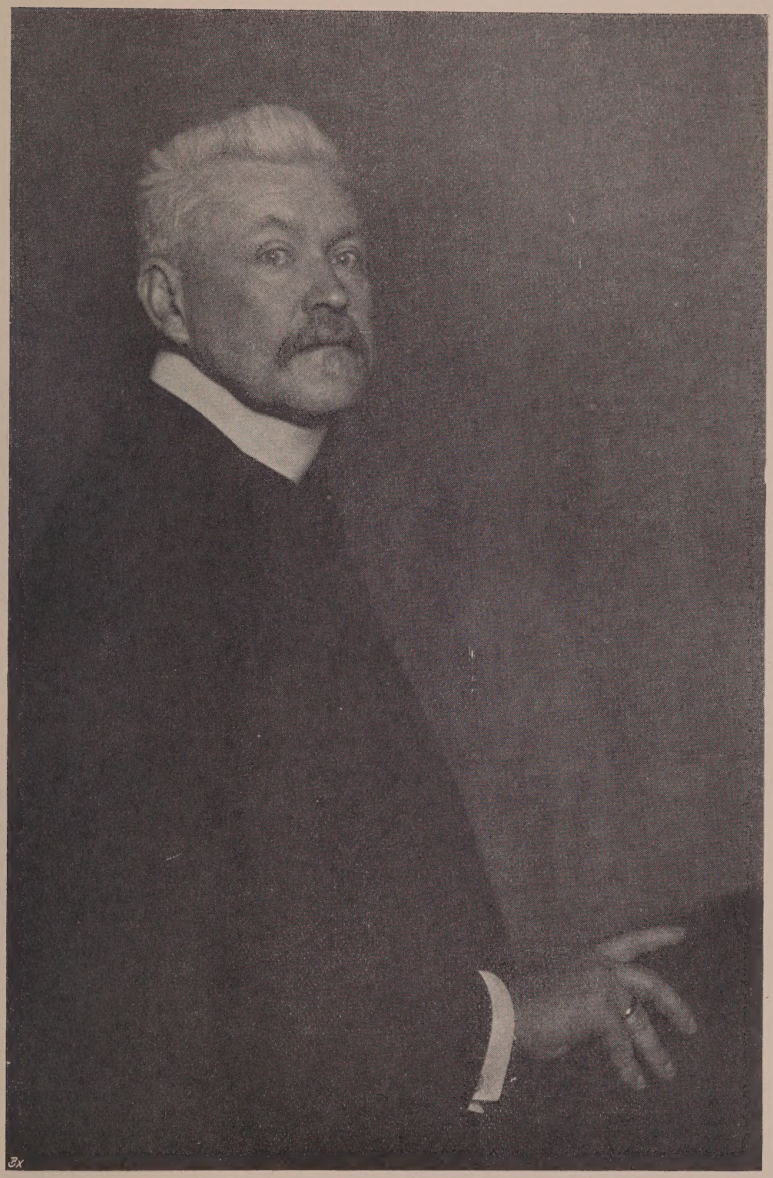
(72) *Nicola Perscheid, Berlin.*



(73) *Nicola Perscheid, Berlin. Bildnis Max Liebermann.*



(74) *Nicola Perscheid, Berlin. Bildnis Emil Orlik.*



(75) *Nicola Perscheid, Berlin. Bildnis Richard Voss.*

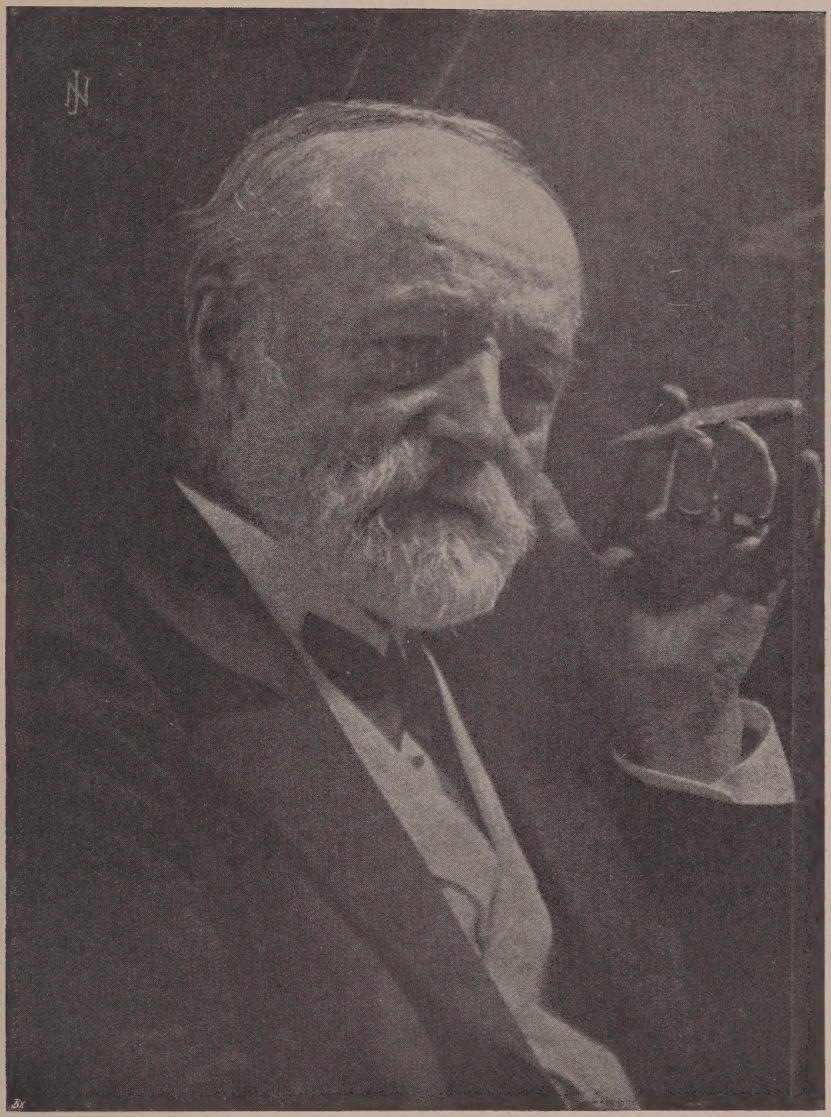
(76) *Hugo Erfurth, Dresden.*

(77) *Hugo Erfurth, Dresden.*

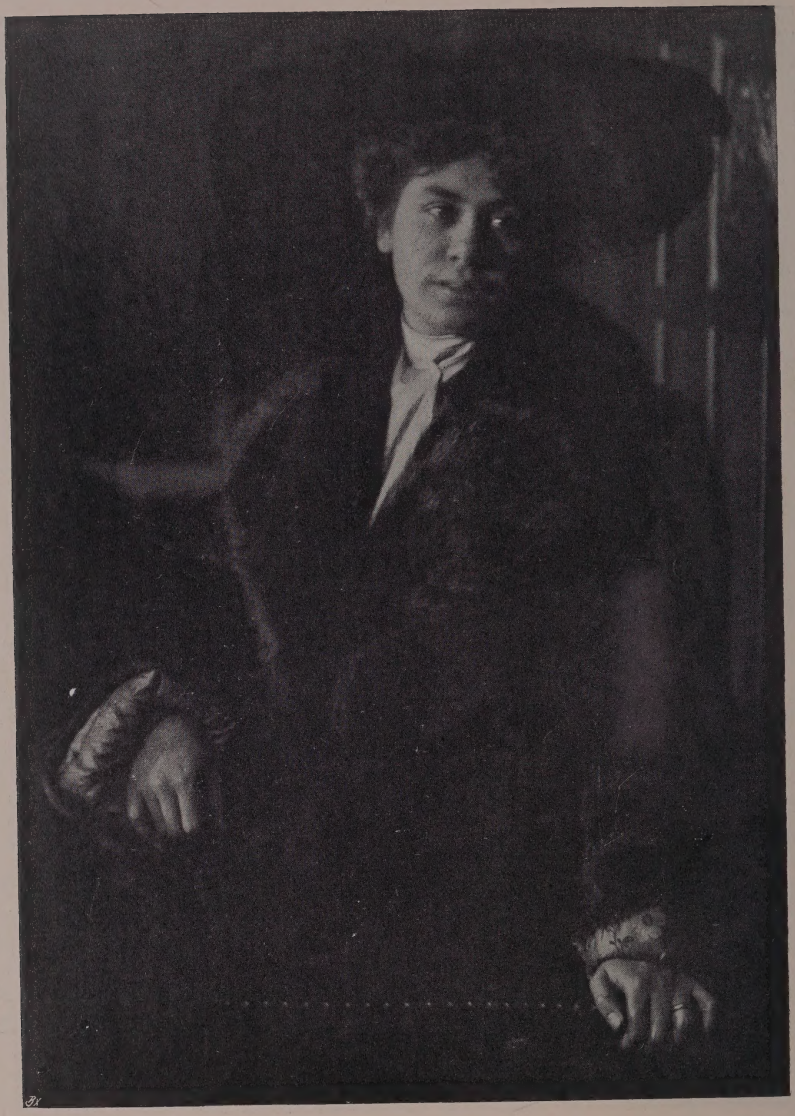
so großer Anzahl brachten, damit der Leser den Gegenstand von recht vielen Seiten, im Spiegel der verschiedensten Auffassungen, kennen lerne.

Ich möchte die dritte Auflage des Buches nicht hinaussenden, ohne die letzte Phase der bisherigen Entwicklung, soweit sie in der großen Internationalen Photographischen Ausstellung in Dresden und an anderen Orten sichtbar ward, dem Buche einzufügen. Von den bereits im Buche genannten Persönlichkeiten: Perscheid, Dührkoop, Erfurth in Deutschland, R. Demachy-Paris, füge ich je ein oder zwei Bilder hinzu, die ihre Weiterentwicklung veranschaulichen mögen. Inzwischen ist eine Reihe tüchtiger Kräfte in allen Ländern an ihre Seite getreten, ein Zeichen, wie die Bewe-

(78) *Hugo Erfurth, Dresden.*



(79) *Joh. Niclou, Chemnitz.*

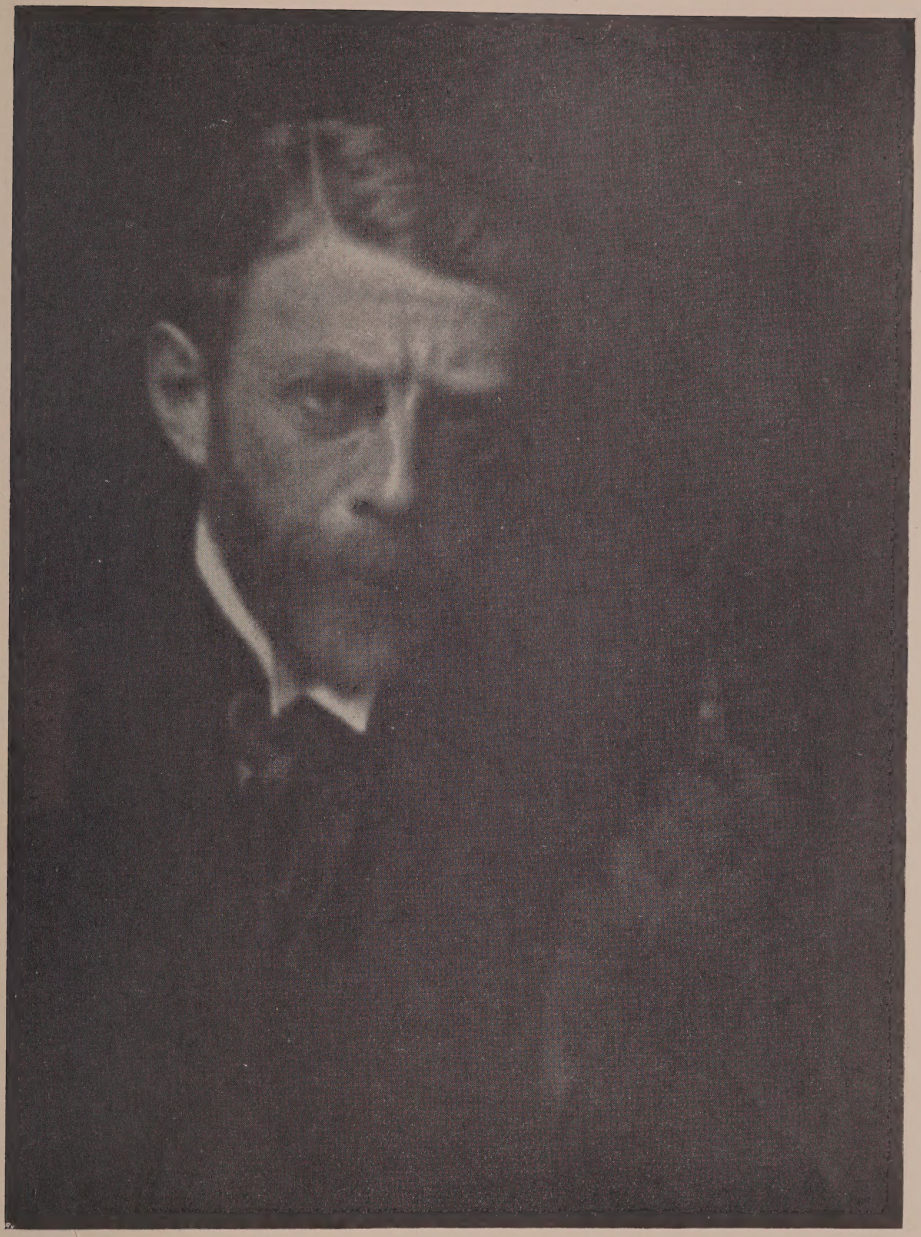


(80) L. O. Grienwaldt, Bremen.

(81) *Karl Weiß, Dresden.*

gung zum Guten in die Breite gegangen, das Niveau künstlerischer Leistungen, des Geschmacks im allgemeinen, gestiegen ist. Besonders in Deutschland haben die Leistungen der Fachphotographie eine beachtenswert durchschnittliche Höhe erreicht. Ein junger, künstlerisch ehrgeiziger, geschäftlich soliderer Nachwuchs ist der Träger der zu Anfang dieses Buches geforderten Anschauungen geworden, und hat somit diesen zum Durchbruch geholfen. Es würde über den Rahmen des Buches hinausgehen, sie alle auch nur mit Proben ihrer Leistungen vorzuführen. Wir müssen uns begnügen, die Tatsache im allgemeinen zu konstatieren. Nicht unterlassen aber wollen wir, ein paar neu emporgetauchte überragende Persönlichkeiten des Auslandes in einigen Proben vorzuführen. In England ist es auf unserem Gebiete Reginald Craigie und E. O. Hoppé, ferner T. Lee Syms-Tyldesley und Will Cadby.

In Amerika sind es vor allem: Eugene R. Hutchinson-Chicago und Elias Goldensky-Philadelphia. Beides sind voll ausgereifte künstlerische Persönlichkeiten von kultiviertestem Geschmack, denen die Technik keine Schwierigkeiten bereitet, und die ihre ganze Aufmerksamkeit darum auf die Erschöpfung des seelischen Gehalts, der ungekünstelten Frische und Reinheit des Ausdrucks der von ihnen Dargestellten zu verwenden vermögen. Von Russen ist es N. Petrow-Kiew, ein Amateur von bemerkenswerter künstlerischer Qualität, und in der Schweiz sind einige Fachphotographen durchaus bemüht, ihren reichsdeutschen Kollegen nicht nachzustehen. So ist seit der ersten Drucklegung dieses Buches auch an vielen anderen Stellen die Saat der neuen Ideen und Bestrebungen zum Besseren kräftig in die Höhe geschossen und das weitere wird den allgemeinkulturbildenden Kräften eines jeden Landes und Volkes überlassen bleiben müssen, welche Breite und welche Höhe die Entwicklung auch auf diesem unserem Teilgebiet zu erreichen vermag.

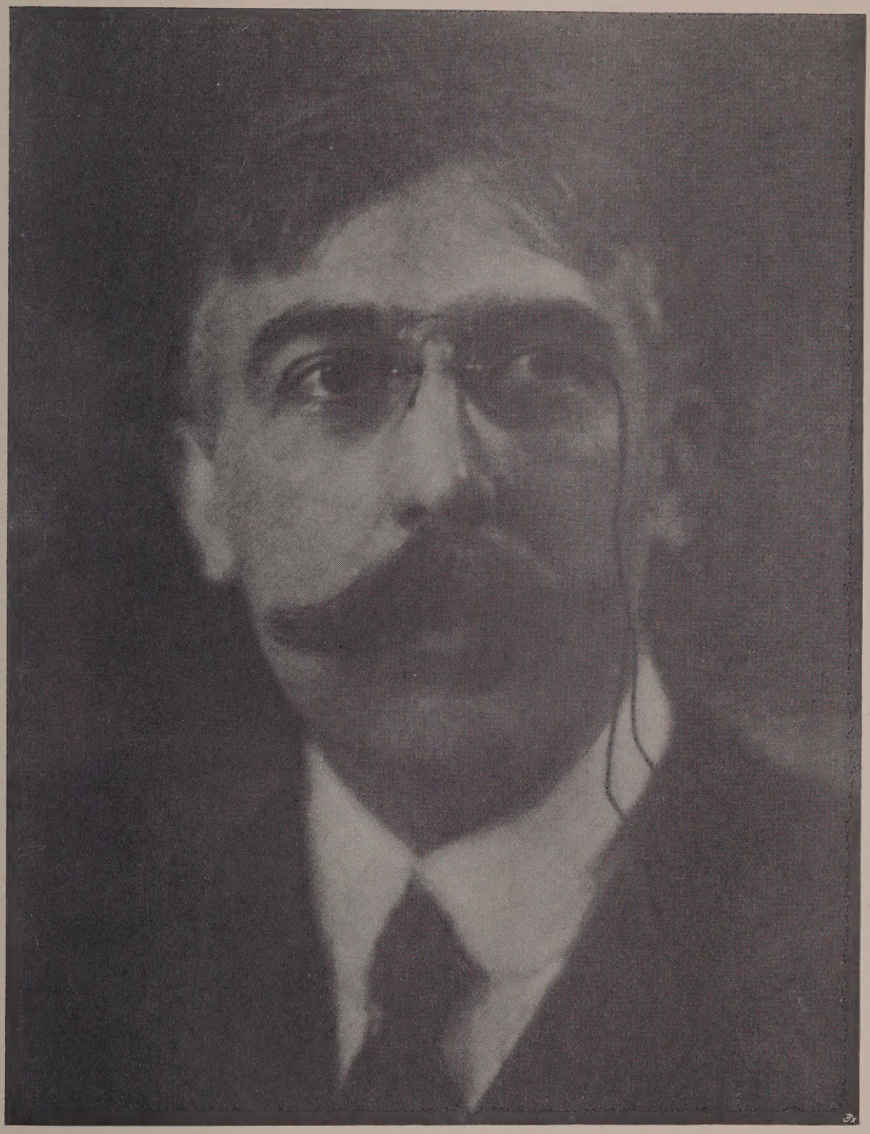


(82) *E. O. Hoppé, London.*

(83) *Rudolf Dührkoop, Berlin.*

(84) *Hugo Erfurth, Dresden.*

(85) *Hugo Erfurth, Dresden.*

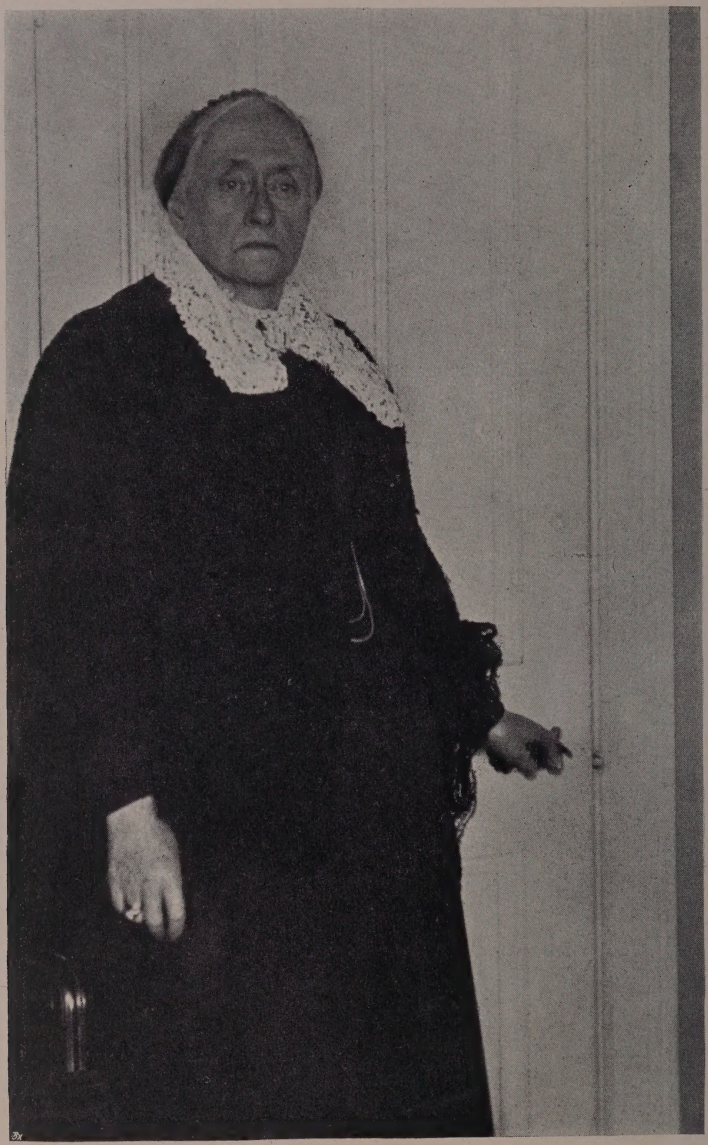


(86) *E. Strauß, St. Louis.*

(87)

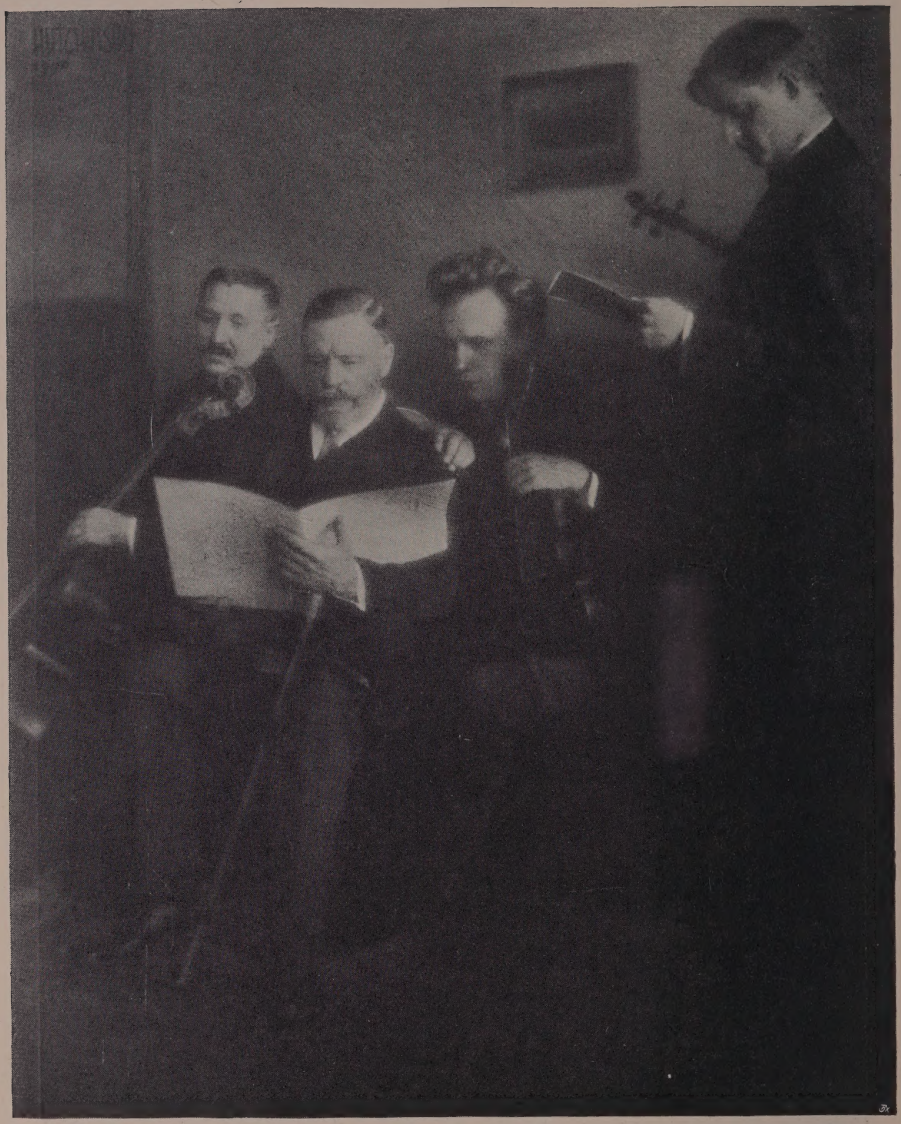
R. Demachy, Paris.

(88) *Hugo Erfurth, Dresden.*

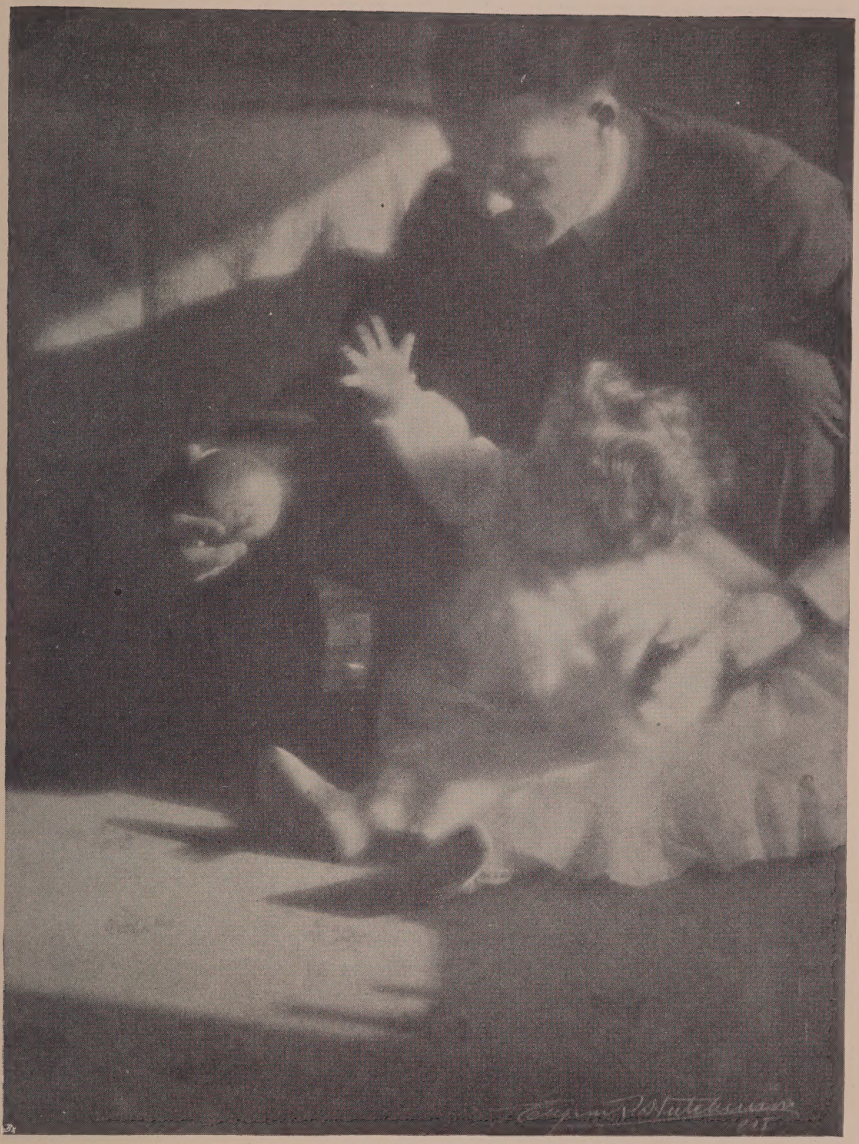


(89) *Reginald Craigie, London.*

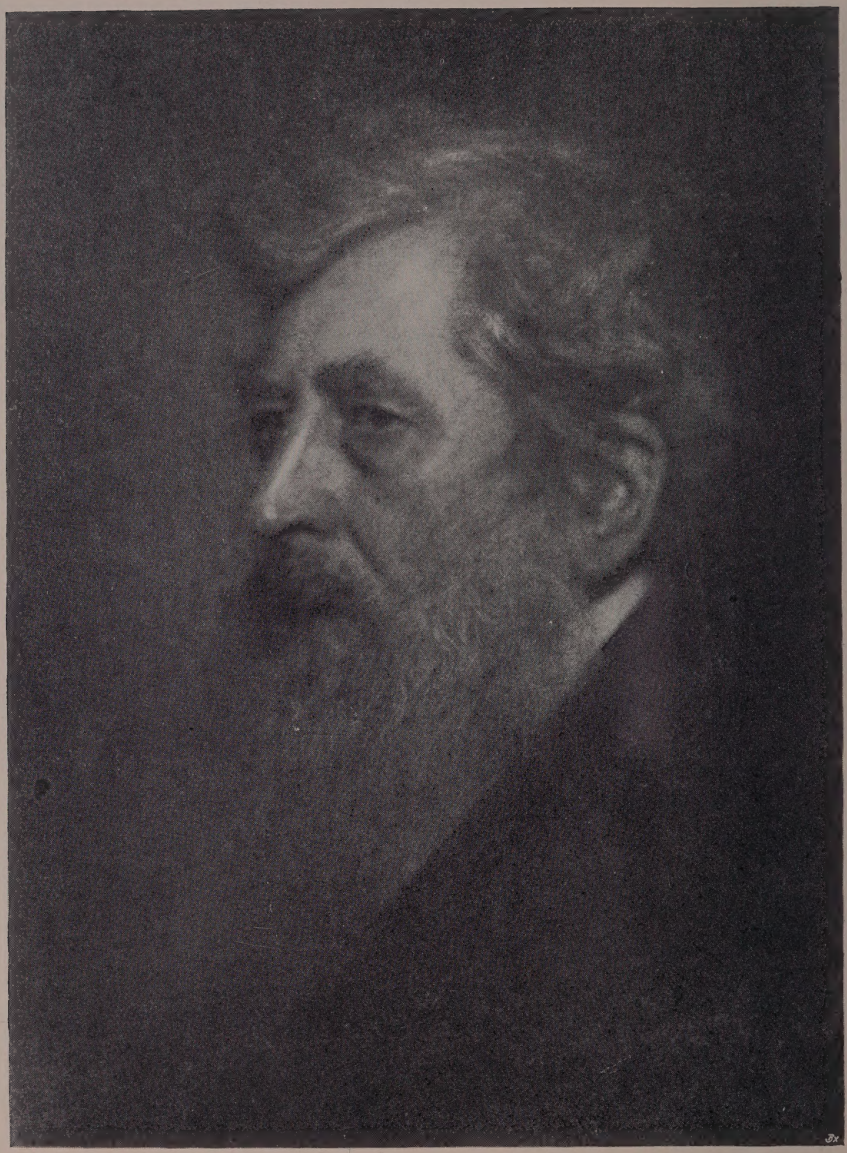
(*90*) *Elias Goldensky, Philadelphia.*



(*91*) *Eugene R. Hutchinson, Chicago.*



(92) *Eugene R. Hutchinson, Chicago.*



(93) *T. Lee Syms, Tyldesley.*

(94) *Will Cadby, Boro'Green.*

(95) *Agnes B. Warburg, London.*

Zusammenfassung und Nutzanwendung.

Rückblick. Wir haben im ersten Teil dieser Arbeit versucht, von den Anfängen bis zu unserer Zeit herauf den Weg der Bildnisphotographie in großen Linien zu verfolgen; lebendiger als Worte werden die aneinandergereihten Bildbeispiele diese interessanten, nicht immer leicht zu entwirrenden Vorgänge vor Augen rücken. Wenn man die gesamte Entwicklung der Bildnisphotographie, welche bis auf den heutigen Tag die wichtigsten photographischen Entwicklungsmomente einschließt, im Zusammenhang überblickt, dann erst kann man zu einem Urteil über die Bestrebungen unserer Zeit gelangen.

Wir sehen, wie Äußerlichkeiten, Zeitströmungen, materielle Bedingtheiten die Entwicklung beeinflussen, die Arbeit in bestimmte Bahnen lenken. Gegen diesen Zwang setzt sich der Wille des einzelnen zur Wehr. In der alten Porträtphotographie ist von solchem Einzelwillen, von persönlichem Empfinden nichts zu finden. Sie arbeitet nach einem allgemeinen Schema, und noch heute ist diese allgemeine Dutzendarbeit reichlich zu finden. In unserer Zeit aber, die wohl ihr Prinzip der Massenproduktion mit Arbeitsteilung und niedrigen Dutzendpreisen auch in die Photographie hineingetragen hat, wird trotzdem auch wieder Raum und Nährboden für ganze, schöpferische Leistungen selbständiger Menschen werden.

Der Durchbruch des Menschlichen, des wahren Lebens, ist das wichtigste, worauf sich die Aufmerksamkeit richten muß. Wir müssen das gleichsam erstarrte Bild der überkommenen Porträtphotographie von innen heraus mit neuem Leben erfüllen. In jenen Menschen, die als Marionetten, als seelenlose Automaten mit den gefälschten Meinungen und Gefühlen eines konventionellen Scheinlebens vor unseren Apparat treten, sollen wir, sie mit dem Zauberstabe unserer Menschlichkeit berührend, das von jenen verdeckte wahre Leben wecken.

Wir sahen, daß allen neuen Bestrebungen im Lichtbildnis gemeinsam der Protest gegen die unnatürliche, schablonenhafte Art des herkömm-

lichen Atelierbildes war, daß man aber keineswegs immer sicher ist, was man an dessen Stelle setzen soll.

Die alte Bildnisphotographie verfiel, weil sie in den Bann einer Manier geriet, die mit dem Kultus von äußerlichem Tand, von technischen Kunststücken das wahre Leben und die Innerlichkeit erstickte. Wollten wir nun eine andere „moderne" Manier zum Dogma machen, so würde das über kurz oder lang zu derselben schablonenhaften Leere führen, deren uns die alte Atelierkunst so überdrüssig werden ließ.

„Mechanische" und „künstlerische" Arbeitsweise.

Es ist verkehrt, den Mangel an Gehalt der Photographien alten Stils auf das „mechanische" Arbeiten des photographischen Apparats zurückzuführen. Die Photographie ist immer dieselbe, ein mechanischer Prozeß, mit dem man Gutes und Schlechtes schaffen kann, wie mit jedem Handwerkszeug. Das Verwerfliche der alten Porträtphotographie lag und liegt nicht im mechanischen Prozeß, sondern in der Willkür, mit der diesen Prozeß die Menschen handhabten, die den Sinn des Lichtbildes nicht verstanden. So können auch Maler oder Kunstphotographen auf Irrwege geraten.

Der Photographie unserer Zeit, die zuweilen Gefahr läuft, auf das tote Geleise künstlerischer Mache zu geraten, muß man als erste Forderung die nach Wahrheit und Leben eindringlich entgegenhalten. In die Schönheitsphraseologie des Ateliers fuhr die Amateurphotographie, die mit der bequemen Trockenplatte, den fixen Momentkameras erblühte, wie ein Sturmwind hinein. Das Bild des Amateurs zeigte das Leben, wie es ist, mit allen herzhaften Schroffen und Kanten. Jetzt wurde das Drahtpuppenhafte der Atelierporträts jedem klar. Aus den Glaskästen ging die Photographie hinaus in Luft und Leben.

„Nichts nämlich gilt mir heute kostbarer und seltener als Redlichkeit", sagt Nietzsche. Und ferner: „Die Menschen sind noch fauler als furchtsam und fürchten gerade am meisten die Beschwerden, welche ihnen eine unbedingte Ehrlichkeit und Nacktheit aufbürden würden. Die Künstler allein hassen dieses lässige Einhergehen in erborgten Manieren und übergehängten Meinungen und enthüllen das Geheimnis, daß jeder Mensch ein einmaliges Wunder ist; sie wagen es, uns den Menschen zu zeigen, wie er bis in jede Muskelbewegung er selbst, er allein ist, noch mehr, daß er in dieser strengen Konsequenz seiner Einigkeit schön und betrachtenswert ist, neu und unglaublich, wie jedes Werk der Natur, und durchaus nicht langweilig. Wenn der große Denker die Menschheit verachtet, so verachtet er

ihre Faulheit. Denn ihrethalben erscheint vieles als Fabrikware, als gleichgültig, des Verkehrs und der Belehrung unwürdig."

Hieran muß man heute die Photographen erinnern. Auch der Künstler, der nicht sklavisch Macher bleiben will, könnte nicht anders, als zuerst einmal den Weg unerbittlicher, nacktester Ehrlichkeit, die alte Sentimentalität und Pose ausschließt, zu gehen. Wieviel mehr muß der Photograph, dessen Prozeß unendlich fester an die Natur gebunden ist, bedingungslose Lauterkeit zu seinem Gesetz machen.

So zeigt das photographische Beispiel im Zeitalter der Maschine, der Zentralisation und Arbeitsteilung den Weg zur Rettung der Persönlichkeit, der für Fachmann und Amateur der gleiche ist.

Der Bildungsgang des Bildnisphotographen. Natur- und Kunststudium.

Hiernach gilt für den Lichtbildner, der eigene Wege gehen will, das Gesetz, sich vor allem von bewußter Nachahmung frei zu halten. An erster Stelle steht das Studium der Natur, das nach Maßgabe der persönlichen Anlage so ernst als nur möglich getrieben werden sollte. Sehr geeignet für den Zweck sind Übungen im Freihandzeichnen nach der Natur. Diese sollen nicht zum Ziel haben, gute Bilder herzustellen, sie sollen nur dazu dienen, durch vertiefte Beobachtung der Dinge die Kenntnis der Natur, von Form, Licht- und Tonwirkungen an den Dingen zu fördern. Die einfachsten Dinge, die uns im täglichen Leben umgeben, genügen für das Studium des Anfängers und leiten so zum schwierigsten und bedeutungsvollsten Gegenstand der Wiedergabe, dem menschlichen Kopf, hin. Es kommt nicht darauf an, das Zeichnen zur Fertigkeit auszubilden, sondern es als Hilfsmittel zur schärferen Beobachtung heranzuziehen. Gefordert aber muß das Zeichnen nach der Natur werden; alles Kopieren von Vorlagen befriedigt nur die Eitelkeit und bringt die Entwicklung von Auge und Herz eher zurück als vorwärts.

Das ernste Naturstudium ist für den angehenden Bildnisphotographen mindestens so wichtig als die Beschäftigung mit der photographischen Technik, die man sich bei einigem Fleiße unschwer aneignen kann. Neben den Verkehr mit der Natur tritt jener mit den besten Kunstwerken alter und neuer Zeit. Man sei bestrebt, aus der unübersehbaren Masse ungleichwertiger Produkte, mit denen die Künstler in ihrer eigenen Unklarheit die Menschen überschwemmen, stets nur die wertvollsten Werke, die aus gefestetem Leben kommen und mit reinen Mitteln der Menschheitsentwicklung dienen, auf sich wirken zu lassen. Man lerne unterscheiden, was reine und unreine Wirkungen übt. Immer kommt es in der Kunst

auf den inneren Gehalt, niemals auf die blendende Geschicklichkeit an, wenn man auch heute vielfach anders denkt. Für den Lernenden ist nur das Beste genug. Und stets nehme man das Ziel höher, um die Kraft zu stählen. Auch hier ist der Zweck nicht, direkte Vorbilder für photographisches Schaffen zu erhalten; nichts ist unerquicklicher und auch wertloser, als ein in Photographie nachgeahmtes Kunstwerk. Es gilt vielmehr, zu erkennen, wie große Künstler die Natur gemeistert, wie sie aus der überwältigenden, verwirrenden Fülle der auf die Sinne einstürmenden Einzeleindrücke das Wesentliche gepackt und in ihrer Technik zum Ausdruck gebracht haben. Mehr wie mit Intellekt und Geschick die Aufgabe bewältigen, gilt hier, wie die Seele, die sich mit dem unzerstörbaren Wesen der Dinge eins weiß, sie faßt und durchdringt. — Das Studium des Formalen, der Art, wie der Künstler seine Personen stellt, in den Raum setzt, Licht und Schatten verteilt, hervorhebt und unterordnet, hat für den Bildnisphotographen nur als Äußerung des guten Geschmacks eines innerlich bedeutenden Menschen Wert. Seiltänzerkunststücke dürfen ihn absolut nicht interessieren. Wie dem wahren Künstler, der durch Äußerliches zum Wesen der Dinge vordrang, nun die Form aus dem Innern erwächst, so muß auch für den Photographen alle Anordnung und Mache der natürliche, ungewollte Ausdruck inneren Wesens sein.

Zum Studium der Kunst nimmt man, wo Galerien das möglich machen, am besten die Originale. Doch auch gute Reproduktionen, wie sie heute Sammelwerke und Zeitschriften geben, können und müssen dem Strebenden weiterhelfen. Um sich vertraut zu machen mit Gedanken- und Gefühlskreisen, muß man oft in deren Gesellschaft gehen.

Nun kommen die unermüdlichen Versuche, die Natureindrücke in der photographischen Technik wiederzugeben. Das Technische muß unbedingt so bemeistert werden, daß der Prozeß keine Schwierigkeiten bereitet, welche die vollständige Hingabe an den Gehalt des Bildes hindern. So wird auch jedes Spielen mit technischen Künsten verderblich. Zunächst genügt ein zur Wiedergabe geeigneter, solider Prozeß. Aufnahme und Entwicklung müssen zuerst sicher beherrscht werden. Für das Positivverfahren würden die verschiedenen Mattpapiere, dann Platin- und Kohledruck für viele vollkommen genügen. Papiere mit glänzender Oberfläche sollten auf Rohdrucke, die zur vorläufigen Orientierung dienen, oder auf jene Sachen, in denen der Urheber kein eigenes Empfinden vermitteln will, beschränkt bleiben. Zum Gummidruckverfahren sollten nur die übergehen, welche die genannten Prozesse beherrschen und bei

genügendem Talent sich gerade in dieser Technik aussprechen müssen. Die Technik muß der Absicht und dem Gegenstande entsprechen. Es ist ganz verwerflich, den Gummidruck nur deshalb anzuwenden, um einen eingebildeten malerischen Effekt zu erzielen. Die Verschiedenheit von Anlage und Bestimmung muß erkannt und befolgt werden. Jeder muß das tun und weiter bilden, was seinen Kräften entspricht.

Natürlich muß das Photographieren auf irgendeine Weise gelernt werden, und dafür gibt es ja genug Schulen und Institute jetzt, hier wie überall, während die ausgezeichnet tüchtigen Handwerker früherer Zeiten rein aus der lebendigen Praxis hervorgingen. Man sehe nur zu, daß möglichst wenig Zeit mit unnützen Dingen vergeudet wird und bedenke, daß noch keine Akademie einen großen Künstler gemacht, viele aber in selbständiger Entwicklung gehemmt hat. Die stärkste Anregung und Förderung haben der Photographie die Amateure gegeben, die, fern von allem systematischen Schuldrill, frei sich entwickelten. Viele kamen und kommen aus diesen Kreisen zu denen, welche die Bildnisphotographie neuer Art berufsmäßig betreiben, und gerade diese gehören durch ihre Unbefangenheit zu den Tüchtigsten und Konsequentesten. Die am liebsten den Zwang einer systematischen Schulung in Form eines Befähigungsnachweises an die Ausübung der Bildnisphotographie binden möchten, denen gibt die Erfahrung des Lebens unrecht. Gerade künstlerisches Empfinden läßt sich nicht zwingen; es ist abhängig von der inneren Erleuchtung. Auch diese innere Entwicklung, gerade sie ist eine mühevolle, langwierige Arbeit, aber diese wird nicht auf Schulen gelernt, sie ist die unermüdliche, hoffnungsfrohe Arbeit jedes einzelnen Menschen. Gelernt muß etwas werden und man gebe den Lehrinstituten, was ihnen gebührt. Keiner aber, der mit Ernst an diese Aufgabe hier herantritt, darf vergessen, daß die neue Bildnisphotographie vor allem neue Menschen braucht. Freie, unabhängige, unmittelbare Menschen, die mit eigenen Augen um sich blicken, stark genug, neue Wege zu bahnen, fern von jener betriebsamen Spekulation, deren Bankerott wir eben erlebt haben.

Ausblick.

Wir haben in großen Zügen die Leistungen der neuen Bildnisphotographie skizziert. Wir sahen mannigfache Schattierungen in diesem Gesamtbilde und mußten doch zu der Überzeugung kommen, daß die wahre Entwicklung des Lichtbildnisses noch in den Anfängen steht, so viel auch der Experimente sind. Franzosen, Engländer, Amerikaner, die großen Völker prägen, bei aller individueller Selbständigkeit der Schaffenden, in der Arbeit deutlich ihren

Nationalcharakter aus. Der Deutsche stand lange zurück und mußte sich vor der Vielseitigkeit, dem formalen Geschick des Auslandes beugen. Das ist anders geworden. In den letzten Jahren ist in die deutsche Bildnisphotographie ein starker Zug gekommen, allerwärts tun sich neue Werkstätten auf, und wenn auch vieles der Mode aufs Konto geschrieben werden muß, die auch hier ein bißchen in „Sezession" macht und morgen ihr Spielzeug ebenso ahnungslos, wie sie es genommen, beiseite legen wird, — so kann man doch getrost sagen, daß wir heute an formaler Leistung dem Ausland gewachsen, an Vertiefung des Inhalts aber im Begriffe sind, darüber hinaus zu wachsen. Vielleicht vermag der Deutsche besonders scharf die wahren Aufgaben des Lichtbildnisses zu erkennen. Seine Schwerfälligkeit hindert und bewahrt ihn, dem Kultus einer glänzenden Technik anheimzufallen. Hier liegen seine Fähigkeiten nicht, und es pflegt sich sehr bald zu rächen, wenn er da mit beweglicheren Völkern zu konkurrieren sucht. Seine Natur weist ihn auf Verinnerlichung hin, auf die Pflege eines äußerlich einfachen, doch in die Tiefe gehenden Tuns. Die Aufgabe ist, das zu erkennen, und das Leben mit der natürlichen Art in Einklang zu bringen. Dann wird der Wert der Arbeit bedeutend und unumstritten sein, dann werden die verheißungsvollen Ansätze, die auf dem Gebiet der neuen Bildnisphotographie in Deutschland sich zeigen, keine Ansätze bleiben, sondern in eine immer reichere, nie sich erschöpfende Entwicklung hinüberführen.

II.

Die Praxis der Bildnisphotographie.

Das Handwerkszeug.

Apparat.

Die großartige Entwicklung, welche durch die Bemühungen der Erfinder und Fabrikanten das photographische Aufnahmewerkzeug fand, hat die Meinung hervorgerufen, die Herstellung guter Bildnisaufnahmen wäre nur mit den allervollendetsten und teuersten Apparaten möglich. Doch sehen wir beanlagte Amateure oft mit erstaunlich wohlfeilen Instrumenten überraschend schöne Bilder herstellen, bedienen sich gewandte und erfolgreiche Fachleute oft sehr primitiver Kameras, deren Konstruktion und äußerlicher Zustand auf ein ehrwürdiges Alter hinweisen. Auf der anderen Seite sieht man ein ungeheures Heer von Knipsern mit den teuersten, modernsten Apparaten nichts als minderwertige Durchschnittsphotographien zuwege bringen.

Es ist nun so, daß nirgends mehr als in der Photographie das Resultat von der verständigen und zielbewußten Verwendung des Werkzeugs abhängt. Die wesentlichste Bedingung für das Gelingen des Lichtbildes liegt durchaus in dem Gefühl des Photographen, in seinem lebendigen Empfinden für die Natur, in dem sicheren Blick, dem entschlossenen Zugreifen im rechten Moment. Ist der Photograph Herr dieser Eigenschaften, so kann er auch mit einfachem Arbeitszeug gute Bilder machen, wohingegen natürlich kostbare Arbeitsmittel an sich noch keinen Erfolg garantieren. Darum sollten einfache Mittel keine Entschuldigung für minderwertige, oberflächliche Arbeitsweise abgeben, der Maßstab der Vollendung ist unter allen Arbeitsumständen derselbe; wer keinen Pflug hat, gräbt mit dem Spaten. Die Spielerei mit der Kamera, eine Schattenseite des Amateurwesens, ist nutzlose Zeit- und Geldvergeudung und sollte als solche erkannt werden.

Deshalb müssen von vorherein jene billigen Apparate kleinen Formates, die nur zur Befriedigung des Spieltriebes in den Handel gebracht werden, für die ernste Arbeit ausgeschlossen werden. Eine gewisse Größe und Solidität muß ein für Bildnisaufnahmen geeigneter Apparat haben.

Nicht in Betracht kommen ferner die Handkameras in ihrer gewöhnlichen, vorwiegend für Momentaufnahmen weiter Landschaften bestimmten Form, gearbeitet für den Gebrauch von Objektiven, deren Brennweite etwa gleich der Plattenlänge ist. Diese Apparate können deshalb für das Porträt nur eine sehr beschränkte und unzureichende Anwendung finden, weil, wie wir weiter unten zeigen, hier vor allem die Verwendung längerer Brennweiten möglich sein muß. Für jene Handkameras, die auf den Gebrauch der Mattscheibe eingerichtet sind, hat man ein praktisches Ergänzungsstück in einem Anhang geschaffen, das die Grenzen für diesen Typus etwas erweitert, der für den Gebrauch längerer Brennweiten der Kamera angefügt werden kann und namentlich beim Arbeiten mit einem symmetrischen Doppelobjektiv, dessen hintere Linsenkombination für sich als Instrument mit längerer Brennweite benutzt werden kann, von Vorteil ist.

Als kleinstes Format für unsern Zweck kommt dasjenige von 9 × 12 cm in Betracht, und dieses auch nur, wenn das Bild nachträglicher Vergrößerung unterworfen werden kann. Eine Aufnahme im 9 × 12 Format ist, zumal sie häufig mit Rücksicht auf die Komposition noch beschnitten werden muß, eindringlicher Bildwirkung kaum fähig. Auch das „Visitformat" der Fachleute sollte als ein Überbleibsel überwundener Zeit bei der neuen Art zu arbeiten ganz aufgegeben werden.

Vortrefflich geeignet als Ausgangspunkt für Bildnisphotographien ist die 13 × 18 Platte. An sich groß genug, um bei entsprechender Aufmachung Positive von bildmäßigem Eindruck zu liefern, bietet sie auch für die Vergrößerung bis zu den stärksten Graden ein sehr ausgiebiges Material. Die 13 × 18 Kamera gestattet noch gerade die große Beweglichkeit, die Schnelligkeit des Manövrierens, welche bei Aufnahmen im Zimmer und Freilicht unerläßlich ist.

Die Grenze nach oben hin wird — für den, der sich nicht auf Atelieraufnahmen beschränkt — wohl der 18 × 24 Apparat markieren. Die darüberliegenden Formate erfordern zu schwere, unhandliche Kameras und machen auch die Aufnahme zu schwierig, als daß sie für die Arbeit außer dem Hause in Frage kommen könnten. Die Verwendung des 18 × 24 Formates empfiehlt sich allerdings da, wo die Bilder nachträglich nicht vergrößert und doch auf Fernwirkung, etwa als Wandbilder, berechnet werden sollen. Dies Format genügt auch allenfalls, um eine Wiedergabe des Negativs in Gummidruck zu gestatten.

Der Apparat für Bildnisaufnahmen sollte stets mit langem Balg und doppeltem Bodenauszug versehen sein, um die Benutzung langer Brenn-

weiten zu gestatten. Das Objektivbrett soll nach oben und unten, rechts und links verschiebbar und die Mattscheibe vor- und rückwärts neigbar sein. Ein möglichst geräuschlos arbeitender Momentverschluß, der die langsameren Momente hergibt, muß, zumal für die Aufnahme von Kindern, vorhanden sein. Für schnell ändernde Szenen, die scharfes Abpassen des glücklichsten Zeitpunktes fordern, ist auch die bei offener Visierscheibe stets schußbereite Spiegelreflexkamera, natürlich nur bis zum 13 × 18 Format, geeignet.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdient das Stativ, von dessen mehr oder minder entsprechendem Bau häufig das Gelingen der Aufnahmen abhängig ist. Wenig geeignet sind die gewöhnlichen Landschaftsstative, die meist ein bequemes Höher- und Tieferstellen der Kamera nicht in genügender und sicherer Weise zulassen. Schnelles Verändern der Kamerahöhe aber wird, je nachdem stehende, sitzende Personen oder gar an der Erde spielende Kinder aufgenommen werden sollen, sehr oft erforderlich. Bei vielen Stativen muß das Tieferstellen des Apparates durch Auseinanderspreizen der Stativbeine bewirkt werden, und das würde beim Arbeiten im Zimmer einen viel zu unsicheren Stand herbeiführen. Wir brauchen ein möglichst eng zusammenschiebbares Stativ, das wenigstens vollkommenes Einschieben des untersten Teiles der Beine gestatten sollte. Zugleich muß das Gestell leicht transportabel sein, weshalb die schweren Atelierstative für Aufnahmen außer dem Hause nicht zu verwenden sind. Besonders für Bildnisphotographie geeignete Stative zum bequemen Hoch- und Tiefstellen sind jetzt im Handel.

Objektiv.

Viel wichtiger und schwieriger zu entscheiden als die Apparatfrage ist die Frage nach dem für Bildnisaufnahmen geeigneten Objektiv. Dem Fortgeschrittenen, der größere Anforderungen stellt, macht sich bald der Mangel eines den verschiedenen Aufgaben entsprechenden Instrumentes geltend. Für die oft unter den ungünstigsten Lichtverhältnissen vorzunehmenden Porträtaufnahmen im Zimmer müssen Objektive verlangt werden, die eine große wirksame Öffnung im Verhältnis zur Brennweite haben. Sehr geeignet für den Zweck waren die alten Petzval-Konstruktionen mit einem Öffnungsverhältnis F : 3,8. Diese Objektive liefern eine sehr weiche, malerische Zeichnung und gestatten bei geringer Tiefe ein Konzentrieren der Schärfe auf den Gegenstand des Hauptinteresses, die Figur. Aber sie sind leider zu schwer, als daß man sie für Aufnahmen außerhalb des Ateliers und namentlich an der 13 × 18 Kamera benutzen könnte. So bieten sich für Zimmer-

aufnahmen die modernen, lichtstarken Anastigmattypen, deren Lichtstärken zwischen F : 7,7 und F : 4,5 liegen. An den sogenannten Univeralinstrumenten wird nun vor allem die außerordentlich scharfe, präzise Zeichnung in der Ebene und nach der Tiefe hin gerühmt, aber diese fabelhafte Schärfenzeichnung tritt gerade der Wirkung unserer Bildnisaufnahmen hindernd in den Weg. Mit Objektiven, die selbst bei großen Öffnungen Tiefenschärfe besitzen, kann man eine bildmäßige Wirkung der Porträtaufnahmen überhaupt nicht erzielen. Die Wirkung eines Porträts ist wesentlich davon abhängig, daß das Interesse auf die Figur konzentriert werde, und alles außer ihr, namentlich der Hintergrund, ruhig, gedämpft und ohne aufdringliche Einzelheiten ist. Dazu gehört, daß der Hintergrund nicht der Figur an Schärfe gleichkomme, oder sie gar übertreffe. Gelegentlich der Besprechung des Hintergrundes zeigen wir an einem Beispiel (vgl. Abb. 106), wie unschön, die ruhige Bildwirkung serstörend, ein in allen Details scharfer Hintergrund wirkt.

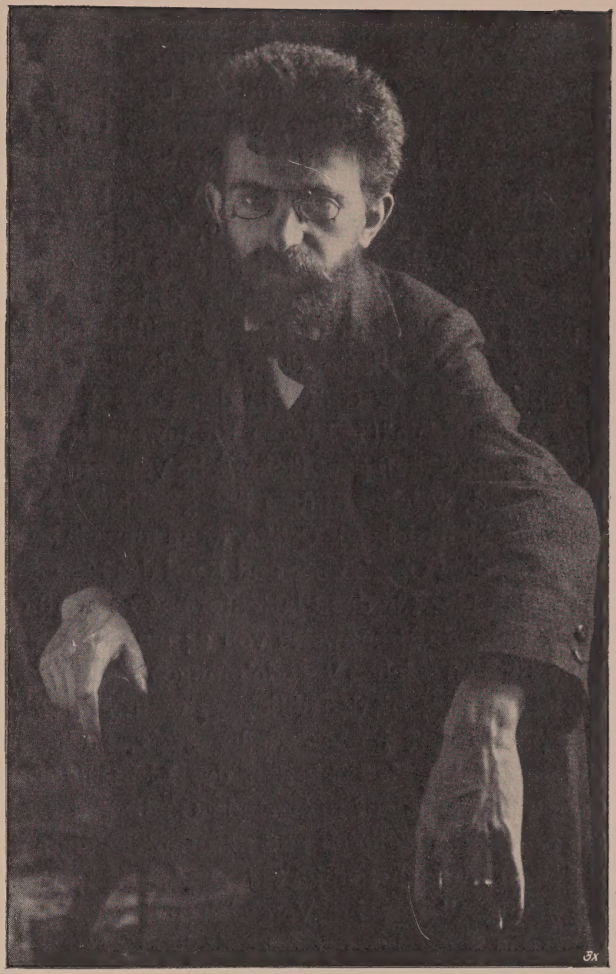
Wir müssen die Möglichkeit haben, die Schärfe nach Belieben zu verteilen und sich abstufen zu lassen. Das können wir mit Objektiven, die bei großen Öffnungen keine übermäßige Tiefenschärfe zeigen. Dies ist bei den lichtstärksten Anastigmattypen der Fall, und es ist daher der Gebrauch von Instrumenten mit dem Öffnungsverhältnis F : 4,5 zu empfehlen, wie sie z. B. Goerz' Doppel-Anastigmat Serie Ib, Voigtländers Heliar und Zeiß' Unar besitzen. Auch sehr brauchbare lichtstarke und etwas wohlfeilere Porträtaplanate werden von den großen Werkstätten fabriziert.

Unter guten Lichtverhältnissen und bei Aufnahme von Einzelbildern ruhiger Personen, die eine etwas längere Belichtung ohne erhebliche Schwankungen vertragen, kann man natürlich auch lichtschwächere und weniger kostspielige Linsen mit Erfolg benutzen. So arbeiten manche Kunstphotographen auch beim Porträtieren gern mit der Monokellinse, einer einfachen Sammellinse ohne sphärische oder chromatische Korrektion, deren weiche, malerische Bildgebung ihnen besonders zusagt. So angenehm aber die Zeichnung der Monokellinse sein mag, ihre Lichtschwäche erfordert doch so lange Expositionen, daß sie allgemeiner Anwendung nicht fähig ist. — Besser verwendbar sind schon die einfachen Linsen der lichtstarken modernen Doppelobjektive. Jedes Doppelobjektiv, das aus zwei symmetrischen Hälften besteht, ergibt, wie bereits bemerkt, nach Abschrauben der Vorderlinse eine sogenannte Landschaftslinse von meist guter Korrektion, die erheblich lichtschwächer, dafür aber mit etwa der doppelten Brennweite des ganzen Systems ausgestattet ist. Die Zeichnung ist weich,

die Tiefe mäßig und die Lichtstärke für viele Fälle noch ausreichend. Hat man es aber mit nervösen Personen, die nicht lange still halten können, unter schlechten Lichtverhältnissen zu tun, oder sind Gruppen- und besonders Kinderaufnahmen zu machen, so muß zur größtmöglichen Lichtstärke gegriffen werden. Man wird je nach den Umständen zu wählen haben zwischen den angenehm malerisch zeichnenden aber lichtschwachen einfachen Linsen und den zwar lichtstärkeren aber in der Zeichnung häufig zu harten und präzisen modernen Doppelinstrumenten. Anachromatische Objektive, also einfache Linsen mit ziemlicher Lichtstärke bis zu F : 5, die nicht auf chromatische Abweichung oder Farbenzerstreuung hin korrigiert sind und gerade infolge dieses Fehlers sehr weiche Porträts mit konzentrierter malerischer Wirkung geben, sowie Kombinationen von solchen Linsen verwenden die Franzosen Puyo und Pulligny („Les Objectifs d'artistes", Verlag des Photoclub, Paris). Auf dieses Suchen nach einem geeigneten Porträtobjektiv ist auch das amerikanische „Okular"-Objektiv zurückzuführen, das aus einem positiven beweglichen und einem negativen feststehenden Teil bestehend, seine Brennweite während der Belichtung automatisch ändert, so daß die Exposition mit der Scharfeinstellung auf den Hinterkopf beginnt und mit der Schärfe in den Augen oder der Nasenspitze endigt. Hierduch wird das allzu rapide Schwinden der Schärfe nach der Tiefe bei lichtstarken Instrumenten ausgeglichen und eine angenehme, weiche Zeichnung über das ganze Bild ausgedehnt. Direktor Martin von den Buschwerken-Rathenow unterzieht in den Photographischen Mitteilungen, Heft 21, 1909 diesen sehr verbreiteten Wunsch noch malerisch und weich arbeitenden Objektiven gleichfalls eingehender Betrachtung und kommt zu dem Ergebnis, daß für diesen Zweck noch passend konstruierte Teleobjektive in Betracht kommen, wenn sie nach Rand und Mitte korrigiert und von großer Lichtstärke sind. Er führt hierzu aus: Vergrößert man den Abstand zwischen Vorder- und Hinterlinse bei einem Teleobjektiv durch Herausschrauben einer Fassung, so wird sofort die Fehlerkorrektion gestört, und man erhält anstatt eines scharfen Bildes ein unscharfes, dessen, Weichheit" man durch mehr oder weniger weites Herausschrauben der Fassung beliebig regulieren kann. Allerdings darf die Änderung des Linsenabstandes die astigmatische Korrektion des Objektives nicht allzu empfindlich beeinflussen, sonst tritt eine rapide Verschlechterung des Randbildes ein. Sehr günstig liegen die Verhältnisse beim Bis-Telar; durch geringes Verlängern des Linsenabstandes (1—3 mm) ändert sich die Mittelschärfe schon sehr erheblich, während die Schärfe

am Rande, — die bei richtigem Abstande natürlich die der Mitte nicht ganz erreicht — dadurch wenig beeinflußt wird*).

Ein sehr wichtiger, viel umstrittener Punkt ist die Wahl der Brennweite. Gewöhnlich nimmt man eine Brennweite, deren Länge der Diagonale der zu verwendenden Platte entspricht, als normal an, ja viele Handkameras sind mit Objektiven, deren Brennweite gleich der Plattenlänge ist, ausgestattet. Die Wahl so kurzer Brennweiten erfolgt einmal mit Rücksicht auf die Lichtstärke und dann auf die größere Tiefenzeichnung solcher Objektive, die namentlich für Momentaufnahmen aus bestimmten Gründen häufig wünschenswert ist.



(96)

Wenn wir nun mit einem Objektiv vonderart kurzer Brennweite einen Teil der aufzunehmenden Person, etwa ihr Brustbild, in genügender Größe in das Plattenformat hineinbringen wollen, so müssen wir den Apparat dem Menschen so sehr nähern, daß all die Absonderlichkeiten perspektivischer Zeichnung auftreten, welche mit der Wahl zu nahen Standpunktes bei Porträtphotographien verbunden sind. Die perspek-

*) Über die gute Verwendbarkeit dieses Objektivs lauten auch Urteile aus Kreisen der Fachphotographie günstig.

tivische Verkürzung nach der Tiefe hin — an sich ganz folgerichtig den Gesetzen der Zentralperspektive entsprechend — nimmt im Bilde einen für das Auge höchst befremdlichen Charakter an. Alle dem Apparat näherliegenden Teile der Figur, wie Hände, Unterschenkel, Füße beim Sitzen, werden in viel größerem Maßstabe abgebildet, als die weiter zurückliegenden Partien des Körpers. Was für Verzerrungen dadurch entstehen können, ohne daß der Amateur, der das Mattscheibenbild vielleicht nur flüchtig und mit Bezug auf Schärfe betrachtete, es merkt, zeigt das auf unserer Abb. 96 wiedergegebene Kniestück eines sitzenden Mannes. Die Haltung erschien in der Natur gewiß recht ungezwungen; das Bestreben aber, die ganze Platte für das Kniestück auszunutzen, also das Porträt gleich in richtiger Größe in das Format zu bekommen bei Verwendung einer verhältnismäßig kurzen Brennweite bedingte die Wahl eines so nahen Standpunktes, daß ganz lächerliche Verzerrungen unvermeidlich waren. Die linke Hand, welche auf dem übergeschlagenen Knie des Sitzenden ruht, ist von ganz übertriebener Größe, wenn man sie mit der weiter zurückliegenden Rechten, dem Oberkörper und Kopf des Mannes vergleicht. Berücksichtigt man, daß hier für das Plattenformat 12 × 18 die noch über die Diagonale hinausgehende Brennweite von 24 cm angewendet wurde und schon beim Kniestück zu solchen Verzeichnungen führen konnte, so mag man ermessen, wie leicht es ist, mit den üblichen Brennweiten diesem Fehler anheimzufallen.

Es erscheint immer wieder nötig, zu bemerken, daß diese perspektivischen Absonderlichkeiten des Lichtbildes nur auf einen fehlerhaften Gebrauch, nicht auf mangelnde Qualität der Linsen zurückzuführen sind. Sie resultieren lediglich und naturnotwendig aus dem zu geringen Abstand zwischen Aufnahmeobjekt und Apparat; man kann daher von „Verzeichnungen" nur im Vergleich mit dem natürlichen Sehen reden, bei dem uns derartige perspektivische Kontraste nicht bewußt werden, — nicht aber, als ob sie einer besonders mangelhaften Beschaffenheit der gerade benutzten Linse zuzuschreiben wären. Nehmen wir den gehörigen Abstand von der Person, nutzen wir also für ein kurzes Kniestück oder Brustbild statt des Formates 13 × 18 cm nur ein solches von 9 × 12 cm, oder statt 9 × 12 cm nur 6 × 9 cm aus, so gibt uns auch die kurze Brennweite ein zwar entsprechend kleineres, aber perspektivisch ohne solche auffällige Erscheinungen gezeichnetes Bild. Wenn man also seine Porträtarbeit von vornherein auf nachträgliche Vergrößerung einrichtet, die jeden beliebigen Ausschnitt aus der Originalaufnahme gestattet, so kann man auch die genannten Normalbrennweiten benutzen.

Will man freilich das Bild annähernd in gedachter Größe und unter Ausnutzung des Plattenformates in den Raum bringen — und dies schon bei der Aufnahme zu erreichen, muß das Ziel des Porträtisten sein — so muß man häufig zu weit längeren Brennweiten greifen. Hier genügt eine Brennweite gleich Plattendiagonale höchstens für Aufnahme ganzer Figuren oder langer Kniestücke. Für Brustbilder oder selche, die unterhalb der Hände ihren Abschluß finden, benötigt man schon einer Brennweite von mindestens der doppelten Plattenlänge, also für die 13 × 18 Kamera eine solche von 360 mm, und will man knapp im Rahmen sitzende Köpfe machen, die gerade so wirkungsvoll und charakteristisch sein können, so muß man über diese Länge der Brennweite noch hinausgehen. Niemals sollte man ohne Not zu nahe an die Personen herangehen. Die alte Regel sagt, daß die Länge des Kopfes im Bilde höchstens gleich dem sechsten Teil der Objektiv-Brennweite sein sollte.

Bei Aufnahme von Einzelporträts ist auch in Wohnzimmern meist der erforderliche Raum zur Verfügung, um Objektive von genügend langer Brennweite benutzen zu können. Anders, wenn es sich um Gruppenbilder handelt. Hier wird häufig bei der gegebenen kleinen Distanz die Wahl einer verhältnismäßig sehr kurzen Brennweite notwendig, um alle Personen in das Bild hineinzubekommen. Da ist es denn zweckmäßig — wenn sich auch alle Personen nicht in eine Ebene bringen lassen ohne dem ungezwungenen Arrangement Gewalt anzutun — doch die Tiefenunterschiede in den Standorten der einzelnen, vom Apparat aus gesehen, nicht zu groß werden zu lassen, um perspektivische Abnormitäten nach Möglichkeit zu vermeiden. Daß dies nicht immer möglich ist und auch der geschickteste Arbeiter unter diesem Druck ungünstiger photographischer Bedingungen mitunter sich bescheiden muß, zeigt Wilh. Weimers hübsche Gruppe der unterm Fenster um einen Tisch herumsitzenden vier Kinder (Abb. 127). So reizvoll im Licht und natürlich in der Anordnung diese Gruppe ist, so zeigt sie doch deutlich das durch nahen Standpunkt des Apparates und hierdurch erforderliche kurze Brennweite hervorgerufene Fliehen der Perspektive, wenn man die Größenunterschiede zwischen dem vorn am Tisch sitzenden Knaben und den weiter hinten gruppierten Kindern vergleicht.

Aus dem Gesagten erhellt, daß man, um allen Anforderungen des Porträts auch in Wohnräumen gewachsen zu sein, wenigstens zwei Objektive mit verschiedener Brennweite zur Verfügung haben muß. Wer ein Instrument mit Brennweite gleich Plattenlänge oder Plattendiagonale

besitzt, kann dieses als weitwinkliges Objektiv für Aufnahmen ausgedehnter Objekte bei nahem Standpunkt benutzen, muß aber daneben ein zweites Objektiv mit einer Brennweite von wenigstens doppelter Plattenlänge anschaffen, um namentlich jene häufigen und interessanten Aufgaben im Einzelporträt lösen zu können. Wie weit die hintere Linsenkombination der symmetrischen Doppelobjektive das langbrennweitige Instrument ersetzen kann, wurde bereits gesagt. — Die obengenannten französischen Anachromate haben insbesondere den Vorzug, daß man ohne große Ausgaben sehr lange Brennweiten verwenden und damit die perspektivischen Gesetze respektieren kann. Major Puyo gibt an, daß er auf diese Weise die „lächerlich kurzen Brennweiten" der Anastigmate abgetan und sich an solche von 80 bis 100 cm gewöhnt hat. Damit lassen sich Köpfe in halber, dreiviertel, ja selbst ganzer Lebensgröße herstellen, die infolge der chromatischen Abweichung eine breite, malerische Modellierung zeigen. — Für solche großen Köpfe werden sich auch die freilich meist sehr lichtschwachen Telekonstruktionen verwenden lassen.

Das Plattenmaterial. Auch die Wahl der Platte fordert unsere Aufmerksamkeit. Das gewöhnliche Plattenmaterial genügt nicht für alle uns gestellten Aufgaben, denn unsere neue Bildnisphotographie ist reicher, voll schwieriger und interessanterer Probleme als jene von gestern, die noch durchgehend mit ein und demselben, an sich nicht sehr vollkommenen Plattenmaterial auskommen konnte. Leider finden wir auch hier wieder Bedingungen gestellt, deren gleichzeitige Erfüllung einander widerstreitet. Zunächst müssen wir vor allem eine hochempfindliche Platte fordern, empfindlicher als sie die Atelierphotographie bisher benötigte. Letztere arbeitete mit äußerst lichtstarken Instrumenten in einem sehr ausgeglichenen Atelierlicht von großer, allgemeiner Helligkeit, wir dagegen arbeiten meist mit weniger lichtstarken Objektiven in den viel mäßiger erleuchteten Wohnräumen, und auch da, wo wir uns einen Raum besonders für Porträtaufnahmen herrichten, tragen wir für die Möglichkeit eines eingeschränkten Lichtes Sorge, da wir der Überzeugung sind, daß gerade die Beleuchtungen, welche mit kleinem Licht erzielt werden, den Bildnissen eine lebendige Kraft geben.

Unsere Platte muß also hochempfindlich sein, darf aber nicht flau arbeiten, wie das die „Momentplatten" mitunter an sich haben. Wenn auch jede Härte und Glasigkeit durch Wahl der Platte und Art der Entwicklung soweit als möglich auszuschließen ist, so muß die Platte doch in erster Linie eine feine und zarte Tonabstufung ohne Flauheit zeigen. Eine

gute Platte muß je nach Art der Behandlung willig weichere und kräftigere Negative hergeben, vor allem aber jene feine und sichere Gliederung der Lichtpartien im menschlichen Antlitz möglich machen, die dem Bildnis gerade seinen Reiz geben.

Die Feinheit der Zeichnung und Töne wird nun sehr beeinträchtigt durch die Erscheinung des sogenannten Lichthofs, welcher durch Doppelwirkungen der von der Glasseite der Platte noch einmal in die lichtempfindliche Schicht zurückgeworfenen Strahlen dann besonders stark auftritt, wenn der Apparat bei der Aufnahme so gerichtet war, daß direktes Licht in das Objektiv einfiel. Dieser Fall tritt aber bei Bildnisaufnahmen im Zimmer, wie wir später sehen werden, häufig ein, da sehr reizvolle Lichtwirkungen am menschlichen Kopf gerade dann entstehen, wenn die Stellung derart gewählt wird, daß der Apparat mehr oder minder dem durchs Fenster einfallenden Licht entgegengerichtet ist.

Für all diese Fälle, wo „gegen das Licht" gearbeitet werden muß, benötigen wir lichthoffreier Platten, wenn nicht die Feinheiten des Bildes durch starke Überstrahlungen und Schleierbildungen zerstört werden sollen. Man kann die für gewöhnlich benutzten Platten selber durch Überstreichen der Rückseite mit einem entsprechend gefärbten Mittel, deren im Handel sind, vor der Aufnahme lichthoffrei oder doch lichthofärmer machen, kann aber auch fertig gegen Lichthof präparierte Platten in guter Qualität beziehen. Dadurch, daß bei so hergerichteten Platten der Glasseitenreflex wegfällt, wird natürlich auch die Lichteinwirkung und damit die Empfindlichkeit vermindert; gute, lichthoffreie Platten verlangen daher durchschnittlich eine zwei- bis dreimal längere Belichtung als gewöhnliche Platten gleicher Emulsion. Aus diesem Grunde wird man die lichthoffreien Platten nicht durchgehend, sondern nur da anwenden, wo es die Gegenbeleuchtung erforderlich macht. Ratsam ist es auch, um die Platten klar zu halten, durch einen geeigneten Vorbau oder entsprechende Anordnung eines schützenden Tuchs schädliches Nebenlicht vom Objektiv fernzuhalten.

Ganz allgemein aber kommt für die Bildnisphotographie die Benutzung der orthochromatischen oder farbenempfindlichen Platten in Frage. In der Tat ist die richtige Wiedergabe der Farbenwerte, die feine und naturwahre Abstufung der Töne für das Lichtbildnis viel wichtiger, als man gewöhnlich glaubt. Mit der gefälligen Anordnung der Linien und ihrer Wiedergabe ist es nicht getan; die vollendete, naturwahre Wiedergabe der Ton- und Farbenwerte erst gibt dem Bilde seinen Wert. Wie etwa das Fleisch des Gesichtes und der Hände im Tonwert zur Umgebung

steht, wie innerhalb des Gesichtes Licht und Schatten durch die Farbenwerte beeinflußt werden, wie die Werte von Haar und Fleisch bei dem betreffenden Menschen gegeneinander stehen, so etwas muß beobachtet und richtig wiedergegeben werden. Nur wenn wir dies Verhältnis der Tonwerte, in denen sich die Farben ausdrücken, richtig wiedergeben, erst dann erreichen wir die durch das Material bedingte Wirkung der verschiedenen Stoffe, dann erscheint auf der Photographie Fleisch wirklich als Fleisch, das Haar als Haar, Stoff als Stoff.

Die bedeutende Rolle, welche die richtige Darstellung der Ton- und Farbenwerte in der Photographie spielt, läßt den allgemeinsten Gebrauch einer entsprechend treuen und anpassungsfähigen Platte wünschenswert erscheinen. Dies ist nur die orthochromatische Platte, denn wir wissen, daß die gewöhnliche, für die kalten, blauen und violetten Farben überempfindliche, für die warmen, grünen, gelben und roten Farben dagegen nahezu blinde Platte dieser Forderung keineswegs entspricht. Unter dem Einfluß der künstlerischen Photographie der Amateure bricht sich diese Anschauung jetzt allgemein Bahn, und einige große Plattenfabriken liefern schon ein gut farbenempfindliches Material, das ohne Gelbscheibe zu benutzen ist und gute Allgemeinempfindlichkeit zeigt. Möge kein Bildnisphotograph versäumen, sich diese Fortschritte nach Kräften zunutze zu machen, damit auch die Fabrikanten zu weiterer Verbesserung des Materials veranlaßt werden.

Da wir nicht mit den Unbequemlichkeiten des Transportes zu rechnen haben und die Originalaufnahme fast immer in verhältnismäßig kleinem Format geschieht, so halten wir uns an das solide Plattenmaterial und lassen die beim Landschafter in Frage kommenden Films hier beiseite. — Bei nachträglicher Vergrößerung freilich kommen Formate in Frage, die in Platten kaum noch herzustellen sind, und da treten dann zweckmäßig die Negativpapiere an ihre Stelle. Doch dies gehört in ein späteres Kapitel. — Hier sollten nur über das Handwerkszeug für Aufnahme und Negativprozeß allgemeine Richtlinien gegeben werden, ohne dabei auf Einzelheiten oder Fabrikate einzugehen. Das findet sich in Katalogen und Leitfäden.

Aufnahmen in Wohnräumen.

Vorzüge der Zimmeraufnahme. Zu Beleuchtungs- und Stellungsmöglichkeiten bei der Aufnahme übergehend, müssen wir uns zunächst mit dem Wohnzimmer als naturgemäß gegebenem Aufnahmeraum beschäftigen. Der Berufsphotograph freilich wird wohl schwer eines festen und ständigen Aufnahmeraumes ganz entbehren können, da es nicht immer möglich sein wird, die Menschen in ihren Wohnungen zu photographieren. Zur Zeit der nassen Platten war solch ein besonders hergerichteter Aufnahmeraum dringende Notwendigkeit, sofern man die Aufnahmen nicht im Freien vornehmen wollte; denn der Kollodiumprozeß war viel zu unempfindlich, als daß man unter den schwachen Lichtverhältnissen des Wohnraumes mit Erfolg hätte arbeiten können. Die mit der überaus unempfindlichen Talbotypie aufgenommenen Bilder des englischen Malers D. O. Hill mußten beispielsweise im Freien in der Sonne aufgenommen werden, ein Grund mehr, um ihre harmonische Gesamtwirkung zu bewundern. Jene langsam arbeitenden Prozesse haben das Photographen-Atelier mit seinen ausgedehnten Glasflächen, seiner Lichtfülle geschaffen. Aber schon im ersten Teil unserer Ausführungen wurde darauf hingewiesen, wie sehr sich mit Erfindung und Vervollkommnung der Trockenplatten die Verhältnisse nach dieser Richtung geändert haben. Wir sind mit den jetzigen hochempfindlichen Platten, mit lichtstarken Objektiven unter nicht allzu ungünstigen Lichtverhältnissen in der Lage, im Wohnzimmer hinreichend durchgearbeitete Aufnahmen zu erzielen in einer Zeit, die mindestens jeder Erwachsene ganz gut aushalten kann, selbst wenn wir uns des unerträglichen Kopfhalterzwangs nicht bedienen. Wozu also noch die von unglaublicher Lichtfülle erstrahlenden Glashäuser, wozu all die künstlichen Mittel zur Herstellung einer „weichen, harmonischen" Beleuchtung, wo die modernen Platten schon an sich unter normalen Umständen weich genug arbeiten? Die Glashäuser führen immer in die Gefahr, sich vom Leben weit zu entfernen. — Gewiß liegen bei uns in den paar Wintermonaten, auf die sich

leider noch das Hauptgeschäft des Fachmanns zusammendrängt, die Verhältnisse mitunter so ungünstig, daß auch in den Ateliers unterexponierte oder verwackelte Bilder entstehen. Die von der Natur selbst uns auferlegten Beschränkungen müssen wir in Kauf nehmen, aber es hieße doch die Dinge auf den Kopf stellen, wenn wir die gesamte Arbeit des Bildnisphotographen nach seiner ungünstigsten Zeit einrichten wollten, die nur den kleinsten Teil des Jahres einnimmt. Ferner wird die stärkere Beschäftigung mit dem Zimmerporträt, das wachsende Interesse des Publikums für diese Art, die Tätigkeit des Photographen von dem Fabrikmäßigen immer mehr entfernen und auch eine regelmäßigere Ausbreitung gediegener Arbeit über alle Monate des Jahres schaffen. Man hat wohl kaum gehört, daß gute Porträtmaler zur Weihnachtszeit besonders mit Aufträgen überhäuft seien. Die intimere, mehr Vertiefung und Zeit erfordernde Art ihrer Tätigkeit würde ihnen ein so mechanisches Herunterhaspeln der Aufträge verbieten. Sucht der Bildnisphotograph seine Arbeit zu vertiefen, reicher mit Leben zu erfüllen, so wird man auch seine Bilder mehr als persönliche, weniger als mechanische Leistungen werten und achten. Weit wird er dann die mittelmäßigen Geschäftsporträtisten der Malerei, die auch nichts anderes als Bilderfabrikanten sind, hinter sich lassen. Nicht werden die mittelmäßigen Talente der Malerei in der „Kunstphotographie" ein lohnendes Unterkommen suchen dürfen, sondern die aus wachsender Innerlichkeit getriebene Photographie wird die mittelmäßigen Künstler zu den armseligen Geschäftsspekulanten stempeln, die sie sind, und neben ihren echten, den Reichtum des Lebens spiegelnden Dokumenten werden nur die Werke der wahrhaft Berufenen in der bildenden Kunst bestehen können. Ein Aufdecken der ungeheuren Summe überflüssiger und zweckloser Arbeit, die von Unberufenen und Halben auf künstlerischem Gebiet vergeudet wird und deren Brandmarken ein Segen für die Menschheit ist, kann durch die Entwickelung der Photographie bedeutend gefördert werden. — —

Das Studium des Menschen, wie er sich frei und ungezwungen im täglichen Leben gibt, ohne alle künstlichen Herrichtungen, kann allein dem Photographen die nötige Erfahrung und Beobachtung geben, um im besonders eingerichteten Atelier Porträts zu komponieren, die nicht monoton oder lächerlich gekünstelt sind. Ein Blick auf die marionettenhafte Abrichtung, welche die angehenden Fachleute gewöhnlich im Glashause erfahren, beweist dies zur Genüge. Dort steht der Stuhl mit Kopfhalter und gemaltem Hintergrund dahinter. Durch Ziehen der Gardinen wird

das „vordere, obere Seitenlicht" hergestellt, ein Schirm zum Aufreflektieren der Schattenseite wird herangeschoben und die Bedingungen für ein „schönes, harmonisches Atelierbild" sind gegeben. Häufig erwartet dies Schema F schon vorbereitet den Kunden und wird bei den verschiedensten Aufnahmen nicht im geringsten verändert.

Solche Öde der von den Menschen geschaffenen Atelierkünstelei muß unter allen Umständen beseitigt werden. Das geschieht am sichersten, wenn der angehende Bildnisphotograph sein Empfinden mehr im Strome des freien Lebens bildet, als in dem erstarrten Schema des Ateliers.

Von wunderbarem Reiz und belehrend zugleich ist es, die unzähligen photographischen Möglichkeiten der Haltung des Modells und des Lichtes in Wohnräumen zu beobachten. Zwar hat man hier keine Gardinen, die man ziehen kann, bis der Kopf, unterstützt durch einen aufdringlichen Reflex hübsch „weich" erscheint. Man enbehrt der gemalten Prospekte und des gesamten Atelierapparates — und das ist auch sehr gut. Von selbst entfallen alle schmückenden Zutaten, und wir werden ganz natürlich in die Rolle des bescheidenen, aber scharfen Beobachters gedrängt. Wir müssen die Natur selbst sprechen lassen, dürfen sie nicht mit allerhand fragwürdigen Schönheitsmittelchen unterstützen. — Freilich sind die Beleuchtungsmöglichkeiten hier eingeschränkt; wir haben mit festen Lichtöffnungen zu rechnen, die sich nicht ändern und verschieben lassen. Gerade das geringere, konzentrierte Licht aber wird uns den Menschen, je nachdem er sich dem Fenster nähert oder von ihm weg mehr in das Halbdunkel des Raumes tritt, in einer wechselnden Fülle interessanter Lichtwirkungen zeigen, die wir im Atelier nie zu sehen bekamen. Wir werden den Menschen beobachten, während er sich ungezwungen zwischen den vertrauten Sachen, in seiner Umgebung, die ihm Ruhe und Sicherheit verleiht, bewegt. Werden unauffällig beachten, wie das Licht sein Antlitz, seine Gestalt umfließt, den wechselndem Ausdruck und Momente, wo inneres und äußeres Leben sich entgegenkommen, wo Haltung und Lichtwirkung die Art des Menschen deutlich spiegeln, in solch einem wesentlichen Moment werden wir zupacken. Welch ein Vorzug gegenüber der Arbeit im Atelier, wo man sich müht, was die Natur von selbst unvergleichlich bietet, künstlich herzustellen, müht mit steifen, unnatürlichen Menschen, denen die fremde und erkältende Atmosphäre des Glaspalastes alle Unbefangenheit geraubt hat! Photographieren hat immer etwas seelisch Erstarrendes für die Menschen. Einer posiert, der andere wird nervös bei all den lähmenden Vorbereitungen. Je mehr sich in dem Drumherum das Photographische

aufdrängt, desto erkältender wird das auf die Stimmung wirken, je mehr das photographische Operationszeug zurücktritt, desto unbefangener wird das Leben sich geben.

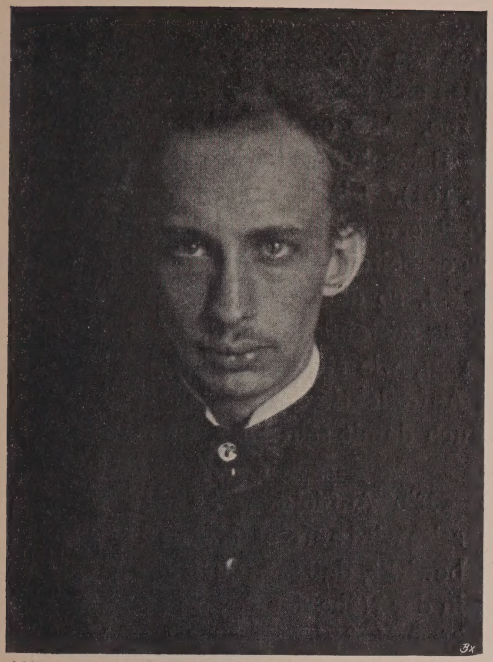
Die Beziehungen zwischen Photograph und Publikum sind in der Wohnung des Auftraggebers sofort enger, menschlicher, als in der geschäftlich kühlen Luft des Ateliers, und das ist ein wichtiger Vorzug. Der Maler, der ein gutes Porträt malen will, sucht mit seinen Leuten engere Verbindung; er kennt sie gewöhnlich schon aus dem Leben, hat in ihrem Hause verkehrt und Gelegenheit gehabt, ihre Art zu beobachten. Man darf sagen, daß kein wirklich vollendetes Kunstwerk der Porträtmalerei ohne solches Vorstudium des Künstlers geboren wird. Je eigenartiger und entwickelter der Mensch ist, der ihm entgegentritt, desto wichtiger ist das. Auch während der Sitzungen, die er doch hauptsächlich wegen der benötigten Arbeitsmittel in besonderem Atelierraum vor sich gehen läßt, hat er Gelegenheit, ungezwungener die Art seines Modells näher kennen zu lernen. — Der Photograph, von dem man doch auch ein möglichst charakteristisches Porträt des Menschen verlangen sollte, ist sehr viel schlechter daran. In ein paar Sekunden drängt sich der Prozeß zusammen, der dem Photographierten sein Bild in den typischen Zügen, im Ausdruck unwiderruflich festlegt. Hat er einen ungünstigen Moment gegriffen, so ist alles vorbei, und keine noch so raffinierte Behandlung von Platte und Positiv bringt das hinein, was die Aufnahme verfehlte. — Und doch müssen wir vom Photographen verlangen, daß er nicht nur einen Abklatsch des Äußerlichen gebe, sondern vom seelischen Leben des Menschen, das von innen nach außen wirkt, etwas mit ins Bild bringe. Wie muß er da nach Gelegenheit greifen, seine Menschen intimer kennen zu lernen, als die kurze, förmliche Ateliervisite es gestattet.

Alles Gründe genug, dem Zimmerporträt, auf das der Amateur ohnehin meist beschränkt ist, auch in der Berufsphotographie die weiteste Verbreitung zu wünschen.

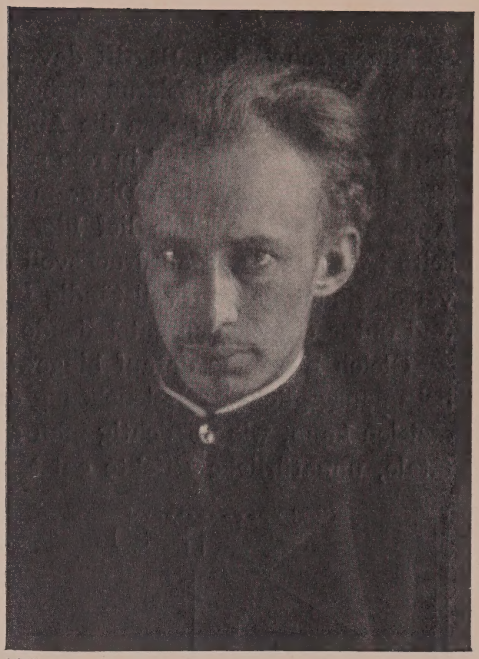
Licht und Beleuchtung.

Verschiedene Lichtwirkungen im Zimmer.

Es ist unmöglich, durch Worte und ein paar Bilder einen Begriff von dem Reichtum und Wechsel der Beleuchtung in Innenräumen zu geben. Aus den unzähligen Möglichkeiten seien nur einige Beispiele herausgegriffen, die zum Beobachten und Aufsuchen der vielen anderen dazwischenliegenden Lichtwirkungen anregen mögen.

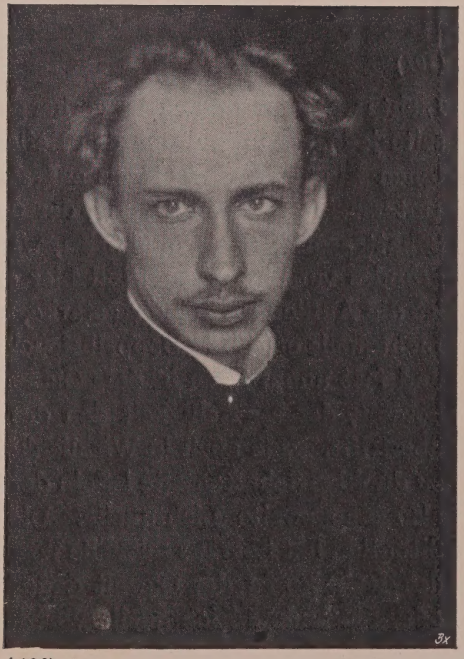


(97)



(98)

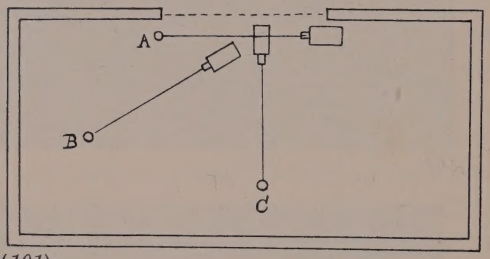
(99)



(100)

Einen schwachen Begriff davon, welch ein Wechsel der Beleuchtung und welche Charakterisierungsmöglichkeiten sich schon in einem einfenstrigen Zimmer bieten, geben die Abb. 97—100. Abb. 99 zeigt den Menschen hart am Fenster stehend in rein seitlicher Beleuchtung (entsprechend dem Standpunkte A auf dem Diagramm Abb. 101). Die von der Person zum Apparat gedachte Linie lief hier der Fensterwand parallel. Die Lichtseite ist lebhaft und ausdrucksvoll durchgearbeitet, aber die Schattenseite verschwindet nahezu vollständig im Dunkel, so daß eine unharmonische und unter Umständen entstellende Wirkung zustande kommt.

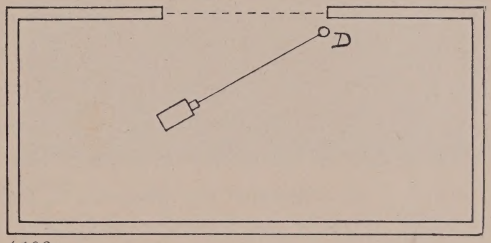
Gleich hier mag darauf hingewiesen sein, wie starke Wirkungen man bei unausgeglichener Beleuchtung durch Aufreflektieren der Schattenseite erzielen kann, wie vorsichtig man aber auch damit sein muß, sollen nicht fatale, unnatürliche Effekte entstehen.



(*101*)

Ein Auflichten der Schattenseite wird am einfachsten dadurch bewirkt, daß man ein weißes Tuch in der Nähe der Person aufhängt. Noch kräftiger aufhellend wirkt der Reflex eines Spiegels. Ein solcher nun wurde bei der Aufnahme von Abb. 98 angewendet. Die Stellung der Person zum Lichte war ganz ähnlich der vorher gekennzeichneten, die schwarze Schattenseite jedoch wurde durch den Reflex eines etwa in Kniehöhe schräg gehaltenen kleinen Wandspiegels aufgehellt. Man sieht den außerordentlichen Unterschied in der Wirkung, der dadurch hervorgerufen wird. Die ganze Schattenseite, Backe und Stirn, welche auf Abb. 99 im Dunkel des Hintergrundes verschwanden, sind hier erhellt und deutlich sichtbar. Freilich ist die Auflichtung eine so starke, daß das Gesicht, wie von einer zweiten Lichtquelle erhellt in Doppelbeleuchtung erscheint, die besonders auffallend und fast unnatürlich in dem Glanzpunkt des Schattenauges zum Ausdruck kommt, der an Helligkeit den des im Licht liegenden Auges bei weitem übertrifft. Eine auch in Wirklichkeit häufig gegebene Aufhellung der etwa zu dunklen Schattenseite ist ein der Lichtquelle gegenüberliegendes Fenster, also eine zweite Lichtquelle. Die geschickte Ausnützung einer solchen Situation hat überaus reizvolle Wirkungen ergeben, denn man hat die Stärke des Reflexes in der Gewalt dadurch, daß man je nach Wunsch die eine oder die andere Lichtquelle vorwiegend sprechen läßt.

Wie sich auch ohne Zuhilfenahme von Reflexvorrichtungen unter Umständen eine ausgeglichene Beleuchtung erzielen läßt, zeigt Abb. 97 in Verbindung mit der bezüglichen Stelle des Diagramms. Hier geschah weiter nichts, als daß die Person vom Fensterplatz A weg, weiter in die Tiefe des Zimmers und gegen die Seitenwand zu auf den Platz B rückte (vgl. Abb. 101), so daß nun das Licht schräg von vorn das dem Fenster etwas mehr zugekehrte Gesicht traf. Es wurde kein Reflex angewandt, und doch sehen wir den Kopf mit vollkommen genügend aufgehellter Schattenseite. Dadurch, daß die Person weiter ins Zimmer hinein- und vom Fenster gegen die Wand zurückgestellt wurde, während die Front des Körpers dem Fenster sich zuwendete, wurde dem Licht Gelegenheit gegeben, auch die zweite Hälfte des Gesichtes noch zu treffen. Backe und Stirn gliedern sich in klare Licht- und Schattenflächen; die Nase setzt sich ebenfalls mit einer die Form betonenden Schattenkontur ab. Diese Beleuchtungsart ist bei Bildnisaufnahmen im Zimmer eine sehr dankbare und häufig mögliche, bringt sie die Züge klar, in natürlicher Einfachheit, und gewöhnlich sehr ähnlich zur Geltung.



(102)

Bringen wir nun den Menschen mehr in die Mitte des Zimmers an den Punkt C (Abb. 101) und lassen ihn das Antlitz gerade dem Fenster zuwenden, vor welchem unmittelbar der Apparat steht, so erhalten wir eine reine Vorderbeleuchtung (Abb.100). Dieses reine Vorderlicht ist in allen Lehrbüchern der Porträtphotographie verpönt, es ist infolgedessen so sehr der Schrecken der Berufsphotographen geworden, daß sie es in ihren Ateliers der Einrichtung nach häufig gar nicht erzielen können. Nun sehen wir allerdings, daß diese Beleuchtung das Antlitz stark verändert. Alle starken Schatten sind ausgelöscht, und nur in leicht hineingezeichneten Konturen kommen die Formen zur Geltung. Der Professionelle, der seine Schule kennt, verwirft solche Bilder, weil seiner Ansicht nach die mangelnde Schattenbildung sie ausdruckslos mache; wenn man aber die eigenartigen Bildwirkungen sieht, die von Amateuren mit solcher Vorderbeleuchtung erreicht wurden, so möchte man doch stutzig werden, ob es nun recht sei, diese Art durch einen Machtspruch ein- für allemal aus der Welt zu bringen. Warum, so darf man fragen, soll das Auslöschen starker Licht- und

Schattenwerte, wie es hier der Beleuchtung entsprechend die Natur zeigt, falsch sein, während die Übertreibung der Licht- und Schattenkontraste, zu der die Photographie so sehr neigt, auf unzähligen Lichtbildern durchgeht und schön gefunden wird? In der Zeichnung zeigt die Photographie eine besondere Treue, sie war bisher ihre stärkste Seite. Warum sollen wir nicht Bilder fertigen dürfen, welche die Charakterisierung durch Tonwerte betonen?

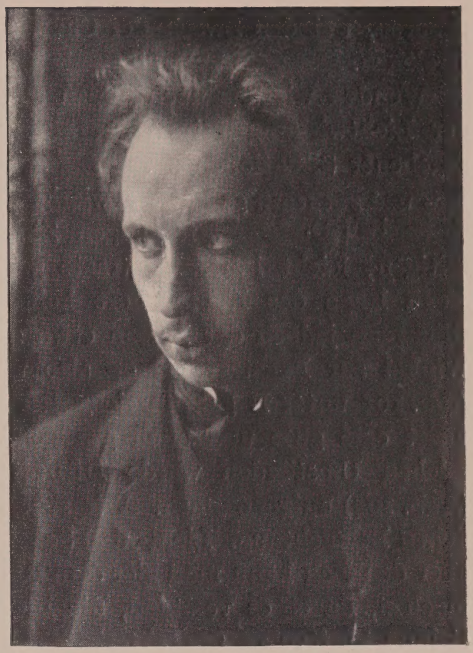
Es gibt auch hier keine festen Regeln und Abgrenzungen. Wir dürfen uns alles zunutze machen; was aus guter Beobachtung heraus überlegt gestaltet ist, hat auch Berechtigung.

So ungewöhnliche Beleuchtungen werden natürlich nur in Ausnahmefällen angewandt werden dürfen. Die Ähnlichkeit wird leicht durch das reine Vorderlicht beeinträchtigt. — Die gewöhnliche Ähnlichkeit geht ja aber auch häufig im Profilbild verloren, denn „wir sind nicht gewöhnt, die Menschen im Profil zu sehen". (Ich möchte die Praxis der Gerichtsphotographie dem gegenüberstellen, die gewöhnlich je ein Bild en face und eins im Profil herstellt. Und in der Tat kann die sehr charakteristisch sein könnende Profillinie ein individualistisches Unterscheidungsmerkmal sprechendster Art sein.) Was begreifen wir denn überhaupt unter „Ähnlichkeit?" Uns erscheint der Mensch in jeder Haltung, Beleuchtung, Stimmung anders. Der Maler bemüht sich, aus einer Summe von Einzelphasen die seiner Ansicht nach wesentlichste für die Person zu fixieren. Er kann dieses auf Grund seiner Beobachtungen unabhängig vom Modell tun, der Photograph ist gebunden an den Moment am Modell selbst. Warum soll er da nicht gelegentlich zur Unterstützung seiner so beschränkten Charakterisierungsmittel ein die materielle Schwere lösendes Vorderlicht wählen, wenn es ihm für den Menschen besonders geeignet erscheint?

Schwierig ist es, bei Vorderbeleuchtungen Gesicht und Kleidung miteinander in Einklang zu bringen. Es ist in diesem Falle ratsam, das Modell der Lichtquelle nicht zu nahe zu bringen, da dadurch die Tongegensätze vermindert werden. Es ist übrigens in jedem Fall ratsam, möglichst umfassend praktische Erfahrungen zu sammeln, bis zu welchem Umfange die photographische Technik Tongegensätze bewältigt.

Vollenden wir nun die Reise um unser Zimmer, indem wir die Person an die andere Seite des Fensters, aber wieder hart an diesem in die Position D (Abb. 102) bringen, und stellen wir dann den Apparat nicht gleich weit entfernt vom Fenster, sondern mehr ins Zimmer hineingerückt auf, so erhalten wir eine sogenannte Gegenlichtwirkung, die im Zimmerporträt sehr

dankbare Effekte hergeben kann (Abb. 103). Die Person steht ganz in der Nähe des Fensters, Kopf und Blick hinausgewandt, der Apparat ist nicht mehr, wie es dem herkömmlichen Reglement entspricht, vom Lichte fort, sondern vielmehr diesem zugewandt. Es hat also eigentlich eine nach überkommenen Begriffen unstatthafte Verwechselung von Person und Apparat stattgefunden, die aber gerade zu reizvollen Lichtwirkungen führen kann. Licht und Schatten sind in malerischer Weise verteilt, und der Reiz solcher Bilder besteht nicht allein im Zusammenwirken von Hell und Dunkel, sondern vor allem auch in der feinen und ausdrucksvollen Modellierung, welche die dem Lichte zugekehrten Partien des Gesichtes erhalten. Voraussetzung ist freilich wieder, daß die Lichtgegensätze nicht zu stark sind, um das durchaus notwendige Verhältnis der Tonwerte beibehalten zu können. Um die Details in den Lichtern, die unsere Reproduktion nicht genügend wiedergibt, hinreichend dem Bilde zu erhalten, ist vor allem die Anwendung lichthoffreier Platten erforderlich. —



(*103*)

Diese Andeutungen mögen einen Begriff geben von dem Reichtum und der Anwendungsfähigkeit des Zimmerlichtes. Solche Versuche und Beobachtungen anzustellen, ist für jeden, der sich mit dem Porträt beschäftigt, unerläßlich. — Wenn wir die Reihe der gezeigten Bilder durchlaufen, so sehen wir, daß, je nach der Stellung des Menschen dem Lichte gegenüber die Charakteristik der Person sehr verschieden gegeben werden kann. Sie kann betont werden und sie kann gemildert werden. Wir haben es also in der Hand, alte Menschen mit scharfgeprägten Zügen in ein weiches Licht zu bringen, das übermäßige Schärfe nimmt, jung Menschen dagegen, deren Gesichter noch weich und unbeschrieben sind, durch eine kräftige Beleuchtung nicht weichlich erscheinen zu lassen. Solche geschickte Benutzung der gegebenen Mittel bei der Aufnahme ist

geboten, um den Zweck der Charakterisierung möglichst vollkommen zu erreichen.

Wenden wir uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Art der Lichtwirkungen in Wohnräumen der Betrachtung einzelner häufig gegebener Situationen zu.

Ein- und zweifenstrige Räume.

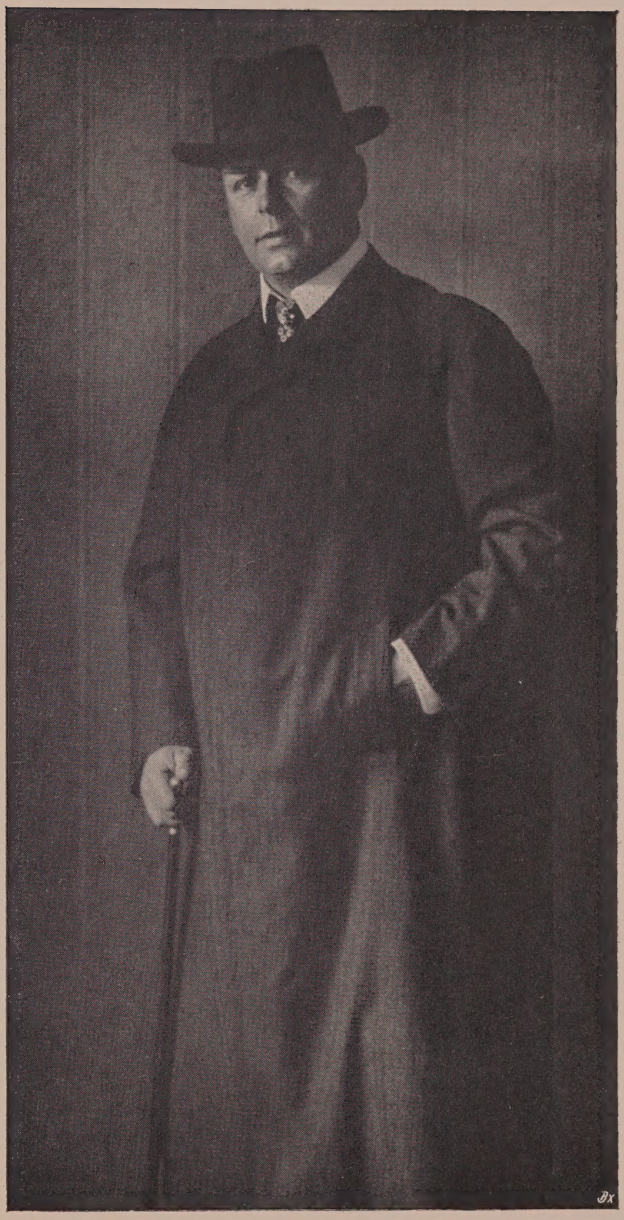
Schwierig liegen die Verhältnisse häufig in einfenstrigen Zimmern, einmal wegen der stark einseitigen, leicht harte Kontraste gebenden Seitenbeleuchtung und dann, wenn Enge des Raumes oft keine ausreichende Distanz finden läßt. Gibt man jedoch der Person etwa 2 m vom Fenster entfernt im spitzen Winkel zur Fensterwand — also ungefähr an der auf dem Diagramm Abb. 101 unter B gekennzeichneten Stelle — einen Platz, so erhält man meist eine gute und auch genügend ausgeglichene Beleuchtung. Unter solchen Umständen wurde Dührkoops Bildnis des stehenden Herrn (Abb. 104) aufgenommen. Wir sehen hier das Typische einer stark seitlichen Beleuchtung. Licht- und Schattenseite stehen in scharfem Kontrast, aber dennoch kann man hier dem Photographen keinen Vorwurf dieserhalb machen, da er es verstand, die Eigenart der Seitenbeleuchtung zur Erzielung kraftvoller Charakteristik zu benutzen. Natürlich würde keineswegs in jedem Fall eine so kräftige Beleuchtung, die hier dem etwas starken Gesicht des Schauspielers zugute kommt, am Platze sein.

Das Zimmer, in dem dies Porträt aufgenommen wurde, hatte, wie man an dem lichten Hintergrund deutlich sieht, vom Fenster zur Seitenwand nur einen sehr schmalen Pfeiler. Hierdurch entsteht die starke Seitenbeleuchtung, und derartige Räume, in denen das Fenster ziemlich hart an die Seitenwand stößt, so daß man die Person nicht genügend zurückbringen kann, sind besonders schwierig. Ein großes Zimmer mit einem in der Mitte der Wand liegenden und von zwei geräumigen Mauerflächen flankierten Fenster, wie es in dem Diagramm auf Abb. 101 angedeutet ist, bietet nicht nur keine Schwierigkeiten, sondern vielmehr eine Fülle günstiger Beleuchtungen. Man findet da auch, wie Abb. 105 beweist, mühelos Plätze, an denen die Schattenseite genügend vom Vorderlicht erhellt ist, um Härten verschwinden zu lassen.

In sehr kleinen einfenstrigen Zimmern aber kann man sich häufig durch eine etwas gegen das Licht genommene Aufnahme, wie sie oben bereits erwähnt wurde, trefflich aus der Affäre ziehen. Man läßt den Menschen unmittelbar an einer Fensterseite Platz nehmen, das Gesicht mehr oder minder hinaus gewandt, und photographiert aus dem Zimmer

heraus auf diese Fensterecke zu. Abb. 106 zeigt eine derartige Aufnahme. Von dem freien Fenster, das leicht zur Verschleierung der Platte führen könnte, nimmt man in diesem Fall am besten nichts in das Bild hinein, und sehr gefördert wird die Wirkung, wenn man die Stellung so wählt, daß die gewöhnlich sehr fein modellierte, vom Licht getroffene Partie des Gesichtes sich gegen einen etwa durch die zurückgezogene Gardine gebildeten dunklen Streifen absetzt. Abb. 105 bis Abb. 108 variieren eine derartige Anordnung, letztere freilich mit durch Reflex oder weit gegenüberliegenden Lichtquellen aufgehellter Schattenseite.

Wesentlich günstiger sind die Bedingungen in einem zweifenstrigen Raume. Bringen wir da die Person etwa an den auf dem Diagramm Abb. 109

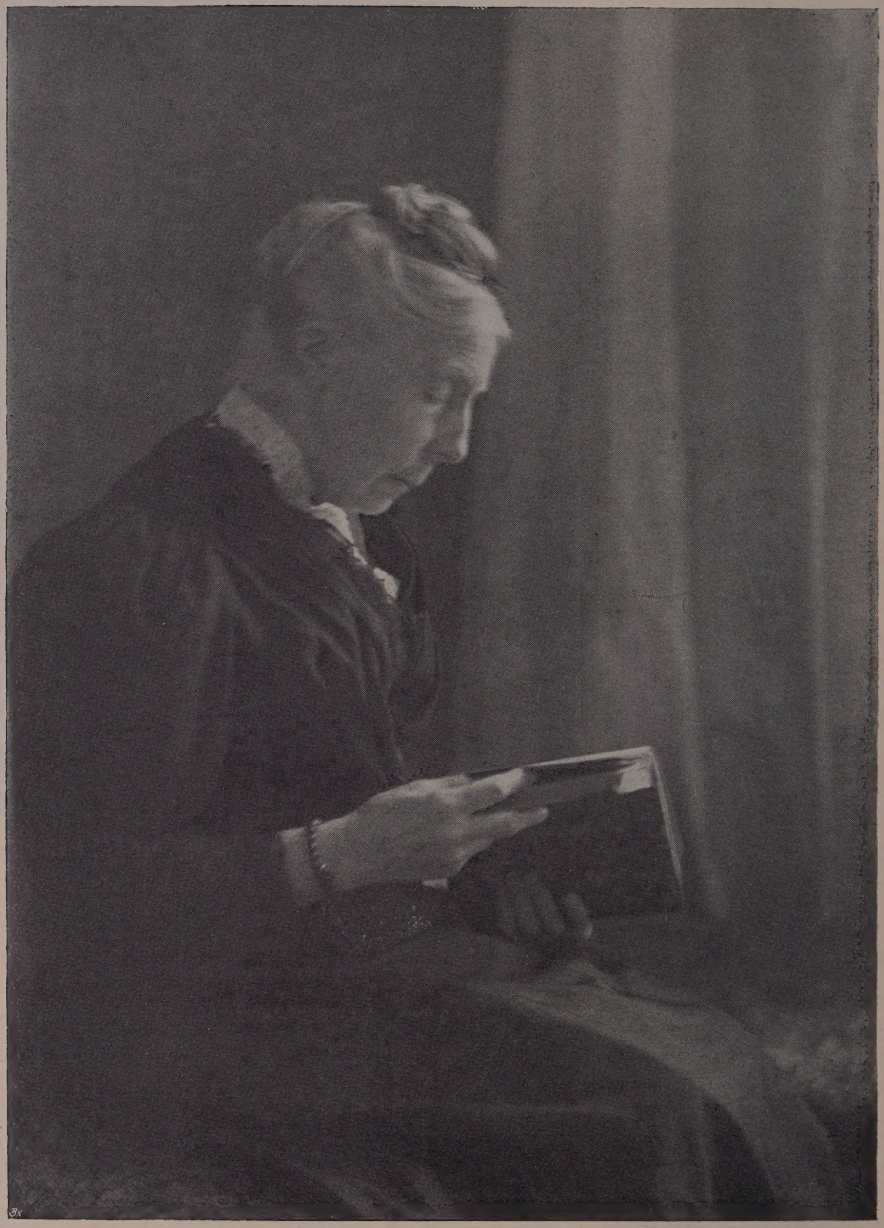


(*104*) *R. Dührkoop, Hamburg.*

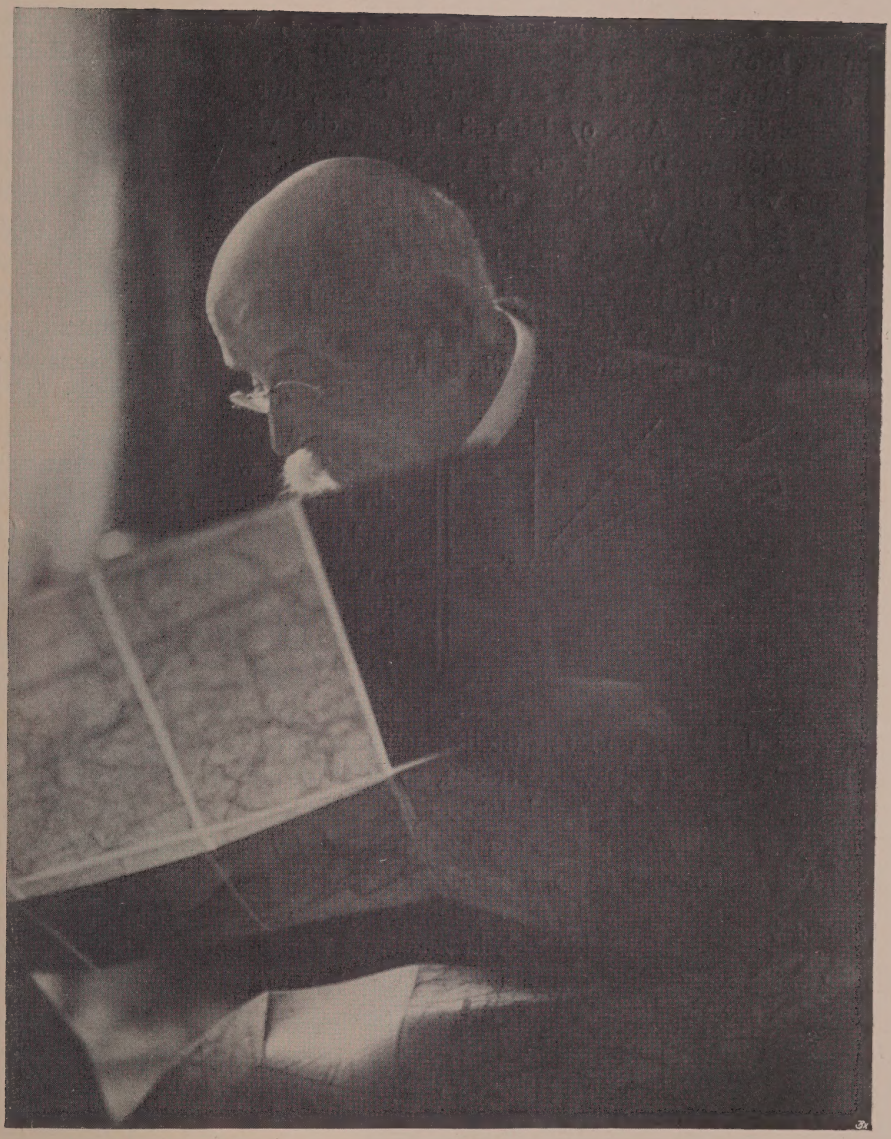
(*105*) *Rudolf Ochs, Berlin.*

mit E bezeichneten Platz, so empfängt sie, wie aus der Zeichnung ersichtlich, neben dem seitlichen Hauptlicht von dem nächstgelegenen Fenster noch ein schwächeres, mehr von vorn wirkendes Licht aus der entfernteren Fensteröffnung. Dieses Vorderlicht trifft auch die Schattenseite und schafft ohne weiteres eine ruhige und ausgeglichene Beleuchtung. Das auf Abb. 110 wiedergegebene weibliche Bildnis ist unter solchen Bedingungen aufgenommen, und zeigt sehr klar den Unterschied, wenn man es mit der Aufnahme im einfenstrigen Zimmer auf Abb. 104 vergleicht. Überall, wo dort scharfer Gegensatz von Licht und Schatten sind, herrscht hier Ausgeglichenheit voller Übergänge; die dort in schweren dunklen Massen stehenden Schattenpartien sind hier sanft erhellt. War dort die durch das scharfe Seitenlicht hervorgerufene kräftige Tongebung dem Charakter des Männerbildnisses angemessen, so finden wir hier die zartere, ausgeglichene Beleuchtung der Art des weiblichen Modells angepaßt. Die Bilder sind zugleich ein Beweis dafür, wie sich die Charakteristik der Züge durch die Beleuchtung auch im Zimmer verschärfen oder mildern läßt. In dem zweifenstrigen Raum hätte durch Verhängen einer Lichtöffnung leicht der scharfe Kontrast reiner Seitenbeleuchtung ebenfalls erzielt werden können, aber er wäre hier nicht am Platze gewesen.

(106) *Aufnahme in einfenstrigem Zimmer.*



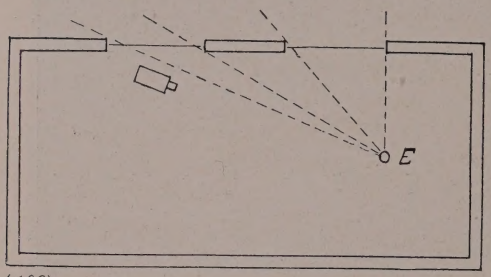
(*107*) *Rob. Mahr, Berlin.*



(*108*) *Henry Pierce, Havelock, Boston.*

Durch eine Flügeltür getrennte Zimmer.

Diese Bemerkungen über Zimmerbeleuchtung sind natürlich nur allgemeiner Natur. Sie machen auf einige einfache Lichtwirkungen aufmerksam, welche in fast jeder Wohnung leicht zu finden sind, können aber selbstverständlich den Reichtum der Beleuchtungen, den das Zimmer bietet, nur andeuten, nicht entfernt erschöpfen. Abb. 97 bis 108 mögen die vielerlei Möglichkeiten veranschaulichen. Da gilt es, zu beobachten und selber zu entdecken. Wie ganz von aller Schablone abweichende Lichtwirkungen von neuem, frischem Reiz die Wohnzimmer dem geübten Beobachter bieten, zeigt Abb. 111. Die Dame steht hier in der Öffnung einer Flügeltür zwischen zwei Zimmern; die Entfernung der Fensterwand bis zur Tür betrug etwa 2 m. Wir sehen, wie das Hauptlicht, schräg von hinten kommend, in feinen Linien an der Seite der Figur hinabfließt, während die Schattenpartien durch ein mildes Licht aus dem vorderen Zimmer aufreflektiert werden. So entsteht ein interessantes Spiel von Licht und Schatten, das eine auf Photographien nicht häufig gesehene, überraschende Wirkung gibt. Solche Flügeltür bietet, wenn die Lage von Tür und Fenstern eben günstig ist, für Bildnisaufnahmen einen sehr dankbaren Platz. Stellt man die Person in die Türöffnung und läßt sie vor und rückwärts treten, so erblickt man im Doppelspiel des Lichtes einen Wechsel verschiedenster Beleuchtungen. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Aufnahme der beiden Kinder von Erfurth-Dresden im ersten Teil des Buches (Abb. 85) und andere Bilder des Buches.



(*109*)

Erker und Veranden.

Ähnlich günstige und reizvolle Lichtwirkungen finden sich in Zimmern mit Fenstern, die gegen die Ecke zweier rechtwinklig aneinanderstoßenden Wände hin liegen, und besonders in Erkeranbauten mit dreiseitig herumlaufenden Fenstern. Hier findet man ausgezeichnete Beleuchtungen, die auch ohne weiteres gut aufgelichtete Schattenseiten liefern, mit oft reizvollen Lichteffekten. In der Nähe des dunklen Pfeilers, der zwei rechtwinklig aneinanderstoßende Fenster trennt, finden sich zahlreiche feine Beleuchtungen. Abb. 113 zeigt die Aufnahme eines im Erker sitzenden Herrn. Wir sehen eine ruhige, kräftige Beleuchtung. Der Mann ist so gesetzt, daß

die Lichtlinie des Profils sich gegen den dunklen Eckpfeiler des Erkers abhebt. Der Hinterkopf und die Rückenlinie setzt sich klar gegen das zweite Fenster ab. Um das zweite Licht zu dämpfen und den Kontrast nicht zu hart erscheinen zu lassen, wurde bei diesem Fenster die Gardine vorgezogen. Das Bild gibt eine Vorstellung davon, wie trefflich sich das Licht im Erker ausnutzen läßt. Da man bei dieser Anordnung meist genötigt sein wird, Fensterflächen mit ins Bild zu nehmen, so ist es vor allem nötig, gute lichthoffreie Platten zu benutzen, um starke Überstrahlungen zu vermeiden.

Ebenso dankbare Wirkungen wie der Erker, bietet die Veranda. Die ausgedehnten Fensterflächen erlauben das so dringend erwünschte kurze Exponieren, und dennoch ist ein Benutzen des Lichtes zu kräftiger, markanter Beleuchtung durch geschickte Anordnung der Figur sehr wohl möglich, wie das Porträt der strickenden Dame von Dührkoop (Abb. 114) beweist. Auch hier sehen

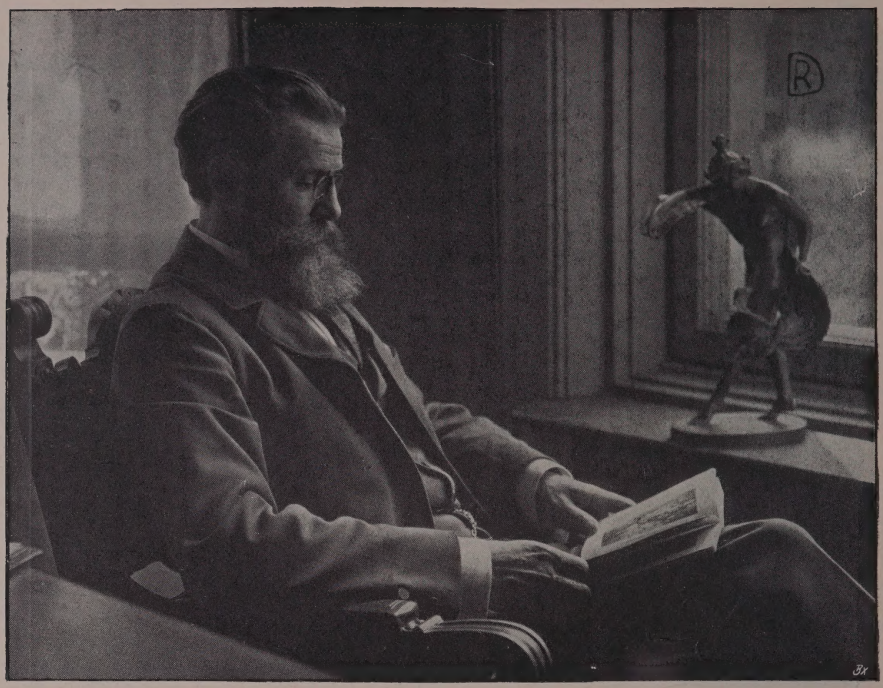
(110) *R. Dührkoop, Hamburg.*

(111) *R. Dührkoop, Hamburg.*

wir zur besseren Trennung von Licht- und Schattenseite einen Fensterpfeiler als dunklen Hintergrund für die vom Lichte getroffene Seite des Gesichtes benutzt. Solche kleinen Kunstgriffe heben die Wirkung oft ungemein, können freilich auch störend und die Komposition beeinträchtigend sein. Dieses zu vermeiden ist Sache des Geschmacks. — Da Veranden tief liegen, so ist meist durch das Laubwerk draußen vor den Scheiben ein Hintergrund von sehr glücklichem Mittelton geschaffen, der vor der Härte der Kontraste, die freier Himmel häufig zur Folge hat, bewahrt. Unser Bild zeigt, wie der Photograph durch Konzentration der Schärfe auf die Figur die Laubwand draußen zu einem ruhigen Hintergrund herabzustimmen wußte.

Balkons. Auch Balkons sind mitunter zur Aufnahme von Bildnissen sehr geeignet. Bieten sie genügend

(*112*) *Ilse Stein, Berlin.*



(*113*) *R. Dührkoop, Hamburg.*

Flächenraum, so kann man auf ihnen leicht ein kleines Atelier einrichten. Die eine, für die aufzunehmenden Personen gedachte Schmalseite wird seitlich und zu Häupten mit ziehbaren Gardinen versehen, die ein Regulieren der Beleuchtung gestatten. Ein passender Stoff muß den Hintergrund bilden, um, wenn nicht vorteilhaft, die Straßenperspektive auf den Bildern zu vermeiden. Solche Einrichtung sollte aber, um das Verfallen in Eintönigkeit zu verhindern, immer nur neben den Aufnahmen in Innenräumen verwendet werden. — Wer die Menschen in ihren Wohnungen aufnimmt, kann und soll sich natürlich mit derart langwierigen Vorbereitungen nicht befassen. Er muß die Dinge nehmen, wie sie sind, und da wird sich vor allem häufig der Mangel genügender Länge des Balkons für Aufnahmen von einer Schmalseite zur andern fühlbar machen. Es wird häufig nichts übrig bleiben, als die Aufnahme aus dem Zimmer heraus, also gegen das Licht zu machen. Aber gerade bei dieser Anordnung können sich sehr hübsche Wirkungen ergeben. Abb. 115 zeigt eine solche Aufnahme. Die Köpfe der Kinder werden rückseitig vom Lichte getroffen, und es ergibt sich

(114) *R. Dührkoop, Hamburg.*

hierdurch in den Gesichtern ein lebhafter Wechsel von Licht und Schatten, der von Flauheit weit entfernt ist. Auch hier ist ein toniger Hintergrund durch außenliegende Bäume und Gebäude erzielt, die durch die Einstellung unscharf gehalten sind. Ein ähnliches Beispiel ist das Bild von Henry Pierce, Havelock, Boston (Abb. 108).

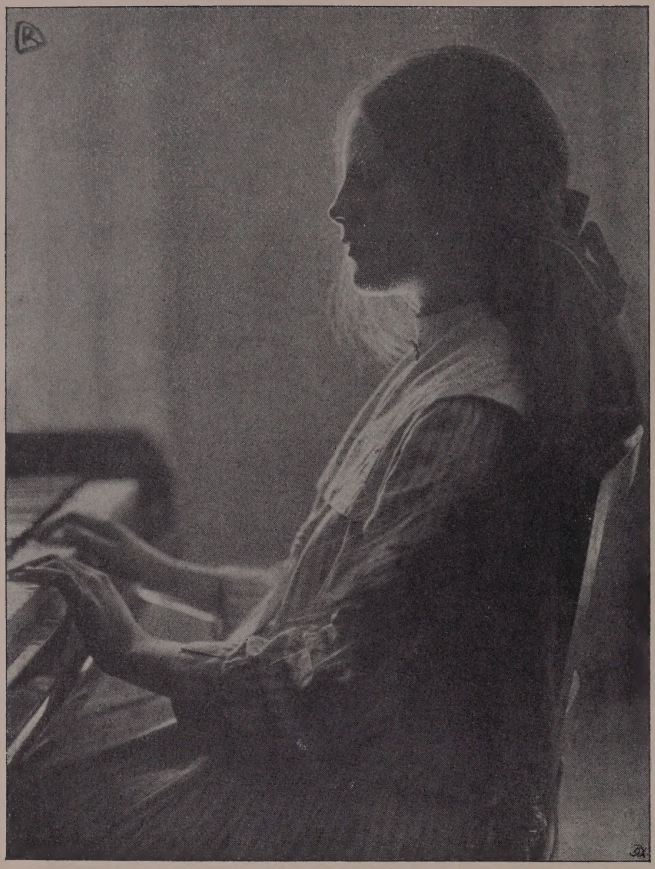
Aufnahmen gegen das Licht.

Diese Anordnung mag uns noch einmal auf die Gegenlichtwirkung zurückführen, die schon am Eingang dieses Abschnittes erwähnt wurde und hier noch besonders hervorgehoben sei. Beim Arbeiten gegen das Licht ist der Platz der aufzunehmenden Person so, daß das Licht sie von hinten trifft. Ein ganz reiner, aber sehr krasser Gegenlichteffekt würde also erzielt, wenn wir die Person direkt zwischen Apparat und Lichtquelle, hier also Fenster oder Balkontür, bringen würden. Da hierbei Gesicht und Figur meist als dunkle Silhouette oft unvermittelt und übermäßig hart gegen die Helligkeit stehen, werden

(115) *R. Dührkoop, Hamburg.*

wir darauf zu achten haben, daß die Gegensätze die Mittel der Photographie nicht übersteigen. Eine milde Gegenlichtwirkung sahen wir auf Abb. 106. Der Apparat war hier nicht direkt gegen das Fenster gerichtet; die Verbindungslinie von Person und Kamera bildete vielmehr mit der Fensterwand einen spitzen Winkel (vgl. Abb. 105). Von diesem stark gemilderten bis zum vollständigen Gegenlicht gibt es zahlreiche interessante und brauchbare Zwischenstufen. Wir finden hübsche Gegenlichtwirkungen, wenn wir die Person vom Fenster weg vor den dunkleren Wandpfeiler rücken. Jetzt wird die Figur schräg von hinten vom Licht getroffen, setzt sich aber wirkungsvoll und harmonisch zugleich von einem tonigen Hintergrund ab. Abb. 117 macht diese Anordnung und ihre Wirkung deutlich. Das Kind sitzt zwischen Apparat und Fensterwand, das Objektiv ist also dem Lichte zugekehrt. Hinter dem Kopf befindet sich der Wandpfeiler, welcher die beiden Fenster des Raumes verbindet. Zur Dämpfung der Kontraste sind die Gardinen vorgezogen. Das Hauptlicht kommt von dem links schräg hinter der Figur befindlichen Fenster. Die Verbindungslinien

(*116*) *Henry Pierce, Havelock, Boston.*



(117) *R. Dührkoop, Hamburg.*

zwischen Lichtöffnung, Figur und Apparat bilden also einen starken stumpfen Winkel, und diese Anordnung bewirkt, daß das Licht, gegen welches photographiert wird, in einer äußerst zarten Linie das Profil des Gesichtes trifft. Und dieses feine Profil mit den vom Licht durchglühten, herabhängenden Haaren setzt sich sehr wirkungsvoll gegen den Mittelton der Fensterwand ab, vor die es gerückt ist. Durch Aufnahme auf lichthoffreier Platte und vorsichtige Entwicklung sind auch die Tonabstufungen in der Schattenfläche noch genügend erhalten. Nächst den Tiefen im Kleid ist das Haar am dunkelsten im Ton, dem das Gesicht mit leisen Andeutungen der Linien von Mund, Nase und Augen folgt; zwischen diesem und dem Mittelton der Wand im Hintergrund steht als höchstes Licht die Linie des Profils.

Schneiden wir aber bei solcher Aufnahme die Fenster weg, so erhalten wir eine Wirkung, wie sie auf dem Damenbildnis, das Abb. 118 wiedergibt, zu sehen ist. Freilich sind hier die Lichtgegensätze etwas zu stark, denn weder das Licht noch die Schatten zeigen die verschiedenen. die Stoffe charakterisierenden Tonwerte, wie es die Schatten auf dem Bilde des lesenden Herrn von Henry Pierce, Havelock-Boston so ausgezeichnet tun,

Diese Bilder zeigen, daß die Aufnahme gegen das Licht den Gesichtern einen eigenen Reiz verleiht. Man kann dies benutzen bei Menschen, mit denen man unter anderen Beleuchtungen zu keinem rechten Resultat kommt, aber es darf keinesfalls zur Schablone werden. Darum sei man sparsam mit solchen Effekten. Die Befolgung irgendeines bestimmten Rezeptes würde uns in die alte Öde des früheren Porträtschemas werfen, der wir gerade entfliehen wollen. —

(118) *R. Dührkoop, Hamburg.*

Wir möchten an dieser Stelle nicht versäumen, auf zwei im ersten Teil dieser Schrift wiedergegebene Bilder von Boissonas und Kaesebier (Abb. 54 u. 45) hinzuweisen, die, nebeneinandergestellt, recht interessant werden. Beide sind Gegenlichtwikungen, behandeln ein ganz ähnliches Thema, und doch in wie verschiedener Lösung! Hier sieht man deutlich, wie wandlungsfähig die photographische Technik ist, und wie sehr, unabhängig von allen akademischen Regeln, sich das Fühlen der Menschen in ihren Bildern ausspricht. Der Franzose behandelt den Vorwurf nach nationaler Eigenart in einer graziösen, pikanten Weise. Das Mädchen sitzt bei der Toilette, halb angezogen, am Fenster. Ein aus dem Zimmer heraus am Schluß der Exposition gegebener starker Blitzlichtreflex machte es möglich, die Aufnahme gegen direkt hereinflutendes Sonnenlicht vorzunehmen, das mit interessantem Lichtspiel über Hemd und nackten Körper der Schönen huscht. Es ist ein Genrebild

von echt französischer Grazie, für deutsches Empfinden etwas zu geschickt zusammengebaut. — Wie anders dagegen wandelt die Amerikanerin das Thema ab. Hier ist keine Sonne, kein pikantes Spiel von Licht und Schatten. Alles ist, einer Eigenart der modernen Amerikaner entsprechend, in herabgestimmte Töne von silbergrauer, leiser Monotonie aufgelöst. So entsteht, in duftigem Platindruck kopiert, eine Stimmung von malerischem Reiz, die jedoch in der mit so großer technischer Finesse hergestellten scheinbaren Einfachheit nicht minder routiniert ist. Beide Leistungen fallen eigentlich schon aus dem Rahmen der Bildnisphotographie heraus, denn es ist ihnen gar nicht darum zu tun, charakteristische Bildnisse zu geben; sie wollen lediglich interessante Bilder sein. Das französische Bild ist eine Glanzleistung „alter Schule", ein sehr geschickt zusammengebautes, mit allem Raffinement der herkömmlichen Ateliertechnik wiedergegebenes Genrebild. Das amerikanische Bild ist nicht minder bewußt arrangiert, aber mit großer Kunst von jeder Pose freigehalten und auf einen modernen, impressionistischen Ton gestimmt, der in der Malerei seine Vorbilder hat.

Hoch und tief gelegene Räume.

Mit diesen Andeutungen und Anregungen zur Benutzung des Lichtes bei Zimmeraufnahmen müssen wir uns begnügen, und wollen nur noch einige kurze allgemeine Bemerkungen anschließen, da es ja schlechterdings unmöglich ist, die bei Zimmeraufnahmen immer wechselnden Umstände, mit denen sich der Photograph in jedem Falle abfinden muß, erschöpfend zu behandeln.

Nicht nur die Belichtungsdauer, sondern auch die Art der Beleuchtung ist in hoch und tief gelegenen Räumen sehr verschieden. In den oberen Etagen kann man stets mit direkt einfallendem Himmelslicht rechnen, während man im ersten Stockwerk oder gar in Parterreräumen häufig nur Reflexlicht von gegenüberliegenden Häuserwänden zur Verfügung hat. Erschwert letztere Situation die Arbeit mit Bezug auf die Länge der Belichtung, so kann doch auch gerade das gedämpfte Licht sehr reizvolle Wirkungen ergeben. Daß Gegenstände vor dem Fenster — Häuser oder Bäume — bei Aufnahmen gegen die Lichtöffnung von guter Wirkung sein können, wurde bereits hervorgehoben.

Nimmt man in Wohnräumen ganze Figuren oder Kniestücke stehender Personen auf, so kann man, da das Oberlicht durch die gewöhnliche Anordnung der Gardinen meist stark beschränkt ist, häufig ein Wachsen des Lichtes nach den unteren Teilen der Figuren beobachten, während der Kopf im Halbschatten liegt. Für die herkömmliche Atelierphoto-

graphie, welche, mit starker Oberbeleuchtung arbeitend, alles Licht auf Oberkörper und Kopf konzentriert und es von den unteren Partien möglichst noch durch Schattenschirme abhält, bedeutet solche Wirkung allerdings einen groben Verstoß gegen die „harmonische Lichtverteilung". Fürchten wir uns aber nicht davor; diese Beleuchtung ist für den Wohnraum nicht nur ganz natürlich und geläufig, sondern auch, wenn man das Auge erst einmal vom Vorurteil befreit hat, oft von eigenem Reiz. Das Spiel des Lichtes auf der Figur, das Abschattieren der Helligkeit und all die feinen Stufungen in letzterem, die Differenzierung von Stoff, Fleisch, Haar und der umgebenden Dinge des Zimmers durch das Licht wird von der Natur so zart und mannigfaltig geboten, daß wir oft die Hand sinken lassen, um nicht an ihrem Werk etwas ändern zu müssen.

Hochgelegene Räume zeigen in der guten Jahreszeit häufig eine Überfülle von Licht, das sich ganz gut noch einschränken läßt. Hier kann es nach Gefallen und Geschmack durch Verhängen der Fensterfläche abgehalten werden. Einfacher ist es, das Modell tiefer ins Zimmer zu rücken, da die Intensität des Lichtes bekanntlich mit der Entfernung von der Lichtquelle abnimmt.

Reflexvorrichtungen. Ein Wort noch über Reflexeinrichtungen. Am einfachsten erzielt man eine solche, wenn man auf der Schattenseite eine Trittleiter mit darüber gelegtem weißen Tuch oder Laken aufstellt. Ist keine Leiter zur Hand, so kann man das Tuch auch halten lassen, bei sitzenden Personen genügt es mitunter schon, dasselbe über einen Stuhl zu legen. Durch ein Nähern oder Entfernen des Tuches wird die Stärke des Reflexes reguliert. — Der Reflex mit Tüchern genügt meist vollkommen und behütet vor der zweiseitigen Beleuchtung, die der Reflex eines Spiegels, wie wir ihn an Abb. 98 zeigten, leicht hervorruft. Wenn man daher mit dem Spiegel auch oft schneller zum Ziele kommt, so sollte ihn doch nur der Geübte benutzen, der jene unnatürlichen Wirkungen vermeiden kann. Ich rate ohnehin, Reflexe und Reflexvorrichtungen nur im Notfalle zu verwenden, da sie fast immer etwas Gewaltsames haben und dem Licht, der Beleuchtung, das Logische und Überzeugende nehmen.

Geschickte Fachleute verwenden in Räumen, die kein direktes Himmelslicht erhalten, auch Blitzlicht zum Aufhellen der Schattenseite. Man verbrennt für diesen Zweck am Ende der Exposition in 5 bis 6 m Entfernung von der Person am besten ein wenig Magnesiumpulver in einer Pustlampe, da hierbei die durch Blitzpulver stets hervorgerufene starke Rauch-

entwicklung vermieden wird. Natürlich ist bei Benutzung des Blitzlichts zum Reflektieren die Gefahr unnatürlicher Wirkungen noch viel größer als bei Verwendung des Spiegels. Man kann den hervorgerufenen Effekt nicht vorher sehen und es gehört daher bedeutende Übung dazu, die Wirkung richtig zu berechnen. Auch dieses Mittel ist deshalb nur im Notfall und sehr mit Vorsicht zu verwenden.

Erwähnen möchte ich noch die Verwendung künstlichen Lichts auch als einzige und alleinige Lichtquelle. Gibt es doch Fachleute, die dieses (die elektrische Bogenlampe) als ständige Einrichtung führen. Aber auch andere Glühkörper sind als Lichtquelle durchaus verwertbar bei Objekten, die eine längere Exposition vertragen. Welch reizvolle malerische Wirkungen mit der einfachen Hängelampe zu erzielen sind, zeigt die vortreffliche Gruppe von Wilh. Schupp-Kiel (Abb. 119).

Stellung und Ausdruck.

Neben der Beleuchtung sind Stellung und Ausdruck des Menschen von höchster Bedeutung für die Bildnisaufnahme. Beides gehört untrennbar zusammen.

Alte und neue Auffassung.

Wie diese Elemente von der alten und den verschiedenen Arten der neuen Porträtphotographie behandelt werden, darüber empfangen wir interessante Aufklärungen beim Durchblättern der gesamten Bilder dieses Buches. Die Bilder alten Stils, die wir am Anfang des ersten Teils sehen, lassen alle deutlich das Bestreben erkennen, den Menschen in eine dem Photographen als elegant vorschwebende Pose hineinzuzwängen. Von dem Jüngling von anno 60, der stramm wie ein Soldat vor der Ballustrade steht, bis zu den Leistungen des neuen Jahrhunderts ist der Geist derselbe geblieben, gemacht ist alles. Nur komplizierter und raffinierter wurde der technische Apparat, der Ballast der Äußerlichkeiten, und dementsprechend wächst auch die „Grazie", mit der die Personen in die künstlich kombinierte Umgebung hineinbalanciert sind.

Nicht so einfach liegen die Dinge bei den Bildern, welche der „neuen Richtung" folgen. Auch hier finden wir das Posieren keineswegs vermieden. So sind, um nur einige aus unseren Bildern herauszugreifen, Eickemeyers Mädchen in der englischen Causeuse, Steichens figürliche Studie mit der schwarzen Vase, die freilich lediglich als solche und nicht

(119)

Wilh. Schupp, Kiel.

mehr als reines Bildnis zu werten ist, Kaesebiers Malerin, und auch Perscheids vornehme Bildnisse nicht minder künstlich komponiert als es die alte Porträtphotographie in der Gewohnheit hatte. Aber sie sind geschickt komponiert. Jener öde Atelierkram fehlt auch ihnen, ist durch moderne Requisiten ersetzt, die dem Leben entnommen und zu einer einfachen, ruhigen Folie für die Figur verwandt sind.

Daneben finden wir Bilder der neuen Art, die lediglich das Leben in einem glücklichen oder bezeichnenden Moment festhalten, und in denen sich weder in schlechtem noch in gutem Sinne etwas Posiertes findet. Hierzu gehören in erster Linie die trefflichen Künstlerbildnisse Fred. Hollyers, sein ausdruckstiefer Burne Jones, sein schon 1871 entstandener John Ruskin, sein frisch vom Leben weggenommener Walter Crane. Craig Annan tritt ihm in seinem schmalen Damenporträt voll wundersamer Ruhe des Ausdrucks an die Seite. Auch bei Otto Scharf steht das Leben fast immer über der schönen Pose und zwei Bildnisphotographen, die mit vollem Bewußtsein alles Posieren ablehnen und nur das Leben in gut beobachteten Momenten wiedergeben wollen, sind Weimer und Dührkoop.

Es ist in erster Linie Aufgabe der Bildnisphotographie, wahre, treue, verläßliche Bilder zu liefern. Das künstlerische Porträt, dem es nur um ein malerisch wirkendes Bild zu tun ist, kümmert sich wenig um die Ähnlichkeit. Namentlich einige der amerikanischen Bilder, welche wir im ersten Teil wiedergeben, zeigen deutlich, wie mit steigendem Kultus der malerischen Wirkung die charakteristische Ähnlichkeit zurücktritt. So wertvoll und interessant diese Leistungen als Ausdruck der Geschmackskultur der Autoren sind, als Zeichen, welche Wirkungen der Geschickte mit der Photographie erreichen kann, so falsch würde es sein, sie zu verallgemeinern und als alleinigen Maßstab aufstellen zu wollen.

Wir wollen damit keineswegs die geschmackvolle Anordnung geringschätzen. Die reifsten Leistungen wird der erreichen, der die vollste Lebenswahrheit mit vollendeter Anordnung zu verbinden weiß. Noch einmal aber sei hier betont, daß dieser „künstlerische Blick" für die Harmonie des Bildes viel mehr ein selbstverständlicher Ausfluß einer durch jahrelanges Studium kultivierten Anlage als das Produkt angelernter oder abgesehener Kompositionsregeln ist.

Natur und Pose.

Es kommt zunächst darauf an, alles Posieren beiseite zu tun und einfach die Äußerungen des Lebens zu beobachten. Das kann natürlich nicht bedeuten, daß alles

(120)

(121)

kritiklos abphotographiert werden soll und daß ein Stück photographierte Natur, weil unbeeinflußt gegeben, auch schon wertvoll ist. Mit diesem Standpunkt würden wir auf das Niveau der unzähligen Handkamerabildchen herabsinken, in denen täglich eine Unsumme völlig bedeutungsloser Lebensmomente festgehalten wird. Es gilt, sehen und empfinden zu lernen, was wertvoll, wesentlich genug ist, photographiert zu werden.

Der Mensch ist für den Photographen das dankbarste, aber auch bei weitem das schwierigste Objekt. So leicht ein photographisches Abbild seines Äußern gemacht ist, so schwer ist es, etwas von seinem Wesen darin aufzufangen. Dazu gehört viel Mitfühlenkönnen, unendliche Geduld und Liebe.

Schlimm ist es, daß fast alle Menschen dem photographischen Apparat gegenüber befangen sind. Von dem bitteren Vergleich mit dem „Zahnarzt", den das Porträtatelier mit seinen ungemütlichen Kopfhalterklammern hervorgerufen hat, wollen wir schweigen. Aber auch dem Photo-

graphen, der auf den Gebrauch solcher Instrumente verzichtet, tritt die angeborene Eitelkeit der Menschen hindernd in den Weg. Es hängt ganz von dem Auftreten des Photographen, von seiner eigenen Art ab, wieweit diese Gezwungenheit überwunden wird, und meist gelingt das erst im Verfolg mehrerer Aufnahmen, nachdem beide Teile warm und unbefangen geworden sind.

Dies Kapitel zu illustrieren, ist natürlich sehr schwer, doch mögen die bescheidenen Bilder Abb. 120 und 121 eine Andeutung davon geben, wie außerordentlich verschieden derselbe Mensch sich vor der Kamera geben kann. Abb. 120 zeigt die erste Aufnahme. Alles ist Pose, nichts Natur. Die Haltung ist gezwungen, durchaus „photographisch", der Ausdruck erwartungsvoll und von gemachter „Bedeutung". Man sieht: der Mensch hat sich zum Photographieren hingesetzt. — Nun trat eine Pause ein. Es wurde geplaudert, das Modell änderte nach Belieben seine Haltung, während der Photograph seine Vorbereitungen für die weiteren Aufnahmen traf. Und als letzterer wieder hinblickt, sieht er, wie von ungefähr entstanden, auf einmal das, wonach er vergeblich suchte: den Menschen in einer ungezwungenen, charakteristischen Haltung, mit einem für sein Temperament bezeichnenden Ausdruck. Sofort belichtet er und erhält das auf Abb. 121 wiedergegebene Bild, das gewiß kein Meisterwerk darstellt, aber an Lebendigkeit das vorhergehende bei weitem übertrifft.

Solche lehrreichen Beispiele findet jeder in Fülle bei der eigenen Arbeit. Auch das vortreffliche Bildnis der Dichterin Helene Voigt von Otto Ewel (Abb. 122), welches in ruhiger Wirkung, in der Reinheit der Linien und der menschlichen Schlichtheit des allem Gemachten fernen Ausdrucks eine vollendete Bildnisphotographie ist, gelang nicht bei der ersten Aufnahme. Auch hier ging eine Aufnahme voraus, die am selben Platze, ja beinahe in derselben Stellung gemacht wurde. Nur die Haltung war etwas aufrechter, der Kopf zeigte nicht die so glückliche leichte Neigung zur rechten Schulter, die Hände lagen etwas anders — und dies gab dem ganzen Bilde einen völlig veränderten Charakter. Es sah steif, gezwungen und photographiemäßig aus.

Kompositionsgesetze.

Diese Tatsache, daß die guten Bilder meist erst im Verlauf einer Reihe von Aufnahmen gelingen, zeigt klar, daß es weniger die Befolgung von Kompositionsgesetzen und eingelernten Regeln, als vielmehr größere Annäherung, besserer Kontakt zwischen Photograph und Modell, allmähliches Unbefangen- und Freiwerden der wahren Natur des letzteren ist, was den Erfolg der Aufnahmen

bedingt. — Mit Regeln über Komposition, über die Wirkung der Linien und Gegenlinien kann auch der geübte Photograph nichts anfangen, wenn ihm die Natur nicht zu Hilfe kommt. Die geschlossene Bildwirkung, die Einheit des Bildes, welche in dem Hervorheben des Wesentlichen, in dem Unterordnen des Nebensächlichen und in dem harmonischen, Gleichgewicht der Linien und Töne besteht, dem Modell aufzwingen wollen nach vor bedachten Mustern, wäre ein nutzloses Beginnen. Was würde es helfen, ein harmonisches „Bild" herauszuquälen, wenn darüber der seelische Ausdruck des darzustellenden Menschen verloren geht! — Es ist daher wohl von Wert, durch stetes Vergleichen zu finden, was einem Bild in Hinsicht auf die Verteilung der Licht- und Schattenmassen, eine geschlossene Wirkung gibt, zu suchen, was den eigenen Bildern hieran fehlt und was den guten Leistungen tüchtiger Photographen auch in rein ästhetischer Hinsicht ihre Wirkung verleiht. Unzweifelhaft gibt es eine Reihe von Erfahrungstatsachen auch auf diesem Gebiet, deren Kenntnis von Vorteil ist. Sei es auch nur, um im gegebenen Falle solche sich nutz-

(122) *Otto Ewel, Bildnis Helene Voigt-Diederichs.*

bar machen zu können. Der Photograph, der nicht die Möglichkeit hat, jederzeit beliebig ändern zu können, muß in bezug auf Anordnung alles in dem kurzen Zeitraum vor der Aufnahme erledigen. Was er in kompositioneller Beziehung zu leisten vermag, kann er nur durch die beiden Mittel: der Auffassung (vor der Aufnahme), des Bildausschnitts (nach der Aufnahme). Es ist unmöglich, an dieser Stelle auf all die Faktoren einzugehen, die für eine gute Anordnung im Raum wichtig sind. Es muß dieses den Spezialabhandlungen auf diesem Gebiet, so wenige es davon auch gibt, belassen bleiben, da durch einige wenige, kurz herausgerissene Einzelerfahrungen ohne Zusammenhang mit andern sie ergänzender eher Verwirrung als Nutzen gestiftet wird. Wer Zeit hat, sich mit den Erfahrungen anderer vertraut zu machen über die steigernde oder mindernde Wirkung einzelner Gegensätze zum Beispiel, der Notwendigkeit von Gegensätzen überhaupt, des Verhältnisses der Massen zueinander, der dunklen und hellen, der schlechten Wirkung von lauter Parallelen usw., der möge es tun. Dieses alles sind Mittel, die künstlerische Absicht andern mehr oder minder eindringlich und wirkungsvoll klarzumachen, und nützten sie auch nur, um gegebenenfalls eine günstige Situation erkennen und benutzen zu können. (So ist beim Photographieren meist der Verlauf des Vorgangs.) Dies alles aber nur zur Bildung von Auge und Gefühl, nicht zur Erzeugung einer Schablone, nach der die Natur vergewaltigt wird. Auf das zweite Mittel, eine künstlerische Absicht deutlich zu machen, von Störendem zu befreien und den Geschmack sprechen zu lassen, den Bildausschnitt, komme ich weiter hinten zurück.

Entwickeln der Stellung. Ausdruck.

Beobachten wir also die Person in der Eigenart ihrer Bewegungen, in ihrem ganzen Gehaben unauffällig, aber aufmerksam, und suchen wir sie dann im Gespräch zwanglos auf den Platz hinzuleiten, der uns mit Bezug auf Lichtwirkung und Umgebung für die Aufnahme passend erscheint. Kann man die Menschen in der für sie gewohnten Umgebung aufnehmen, so wird man mit Bezug auf ihre Unbefangenheit immer im Vorteil sein. Man wird sofort beobachten, daß sie sich freier und natürlicher zwischen den vertrauten Dingen geben. Ist ihnen die Umgebung fremd, so ist es von großem Wert, die Aufnahme erst nach zwangloser Unterhaltung, die ihnen Gelegenheit gibt, sich etwas einzuleben, vorzunehmen. Man sucht nun den Menschen stehend oder sitzend, in Ruhe oder bei einer verständlichen, einfachen Betätigung, in einem für seine Art recht bezeichnenden und zugleich für bildliche Wiedergabe geeigneten Moment zu erfassen.

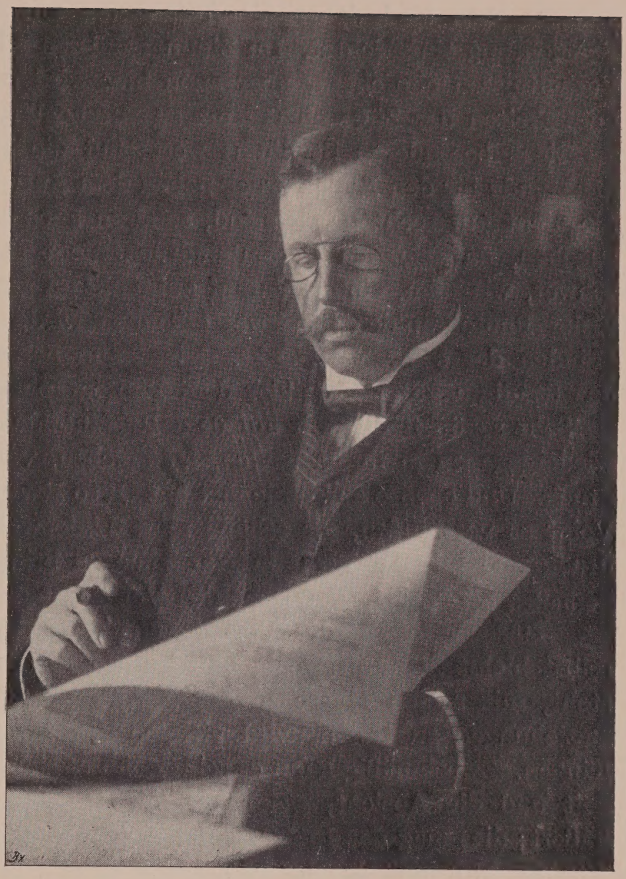
(*123*) *Nicolai Petrow, Kiew.*

Um die Person herumgehend, beobachtet man, wie sich die Linien gegeneinander verschieben, wie Licht und Schatten wechseln, um einen geeigneten Standort für die Kamera zu finden. Man gebe dem Modell Gelegenheit, seine Art in der Haltung frei zu äußern, suche es so wenig als möglich nach vorgefaßter Absicht zu beeinflussen. Letzteres Vorgehen würde den Bildern auf die Dauer unfehlbar etwas Uniformes und Eintöniges geben. Läßt man aber beispielsweise die Menschen sich in einen Sessel niedersetzen, wie es ihnen bequem und gewohnt ist, so wird sich zeigen, daß es jeder in seiner Art anders macht, und daß gerade in solchen kleinen Eigenheiten das Bezeichnende für den Betreffenden liegt.

Ganz ohne Anordnungen kommt man freilich nicht aus, und sei es auch nur, um perspektivische Verzeichnungen durch zu nahe gegen den Apparat gelegene Körperteile zu vermeiden (vgl. Abb. 96). Solche Anordnungen müssen aber in zurückhaltendster Form gegeben werden und möglichst ohne alles Anfassen und Herumzupfen an der Person von seiten des Photographen, ohne das die alte Atelierphotographie nicht auskommen zu können meint. Das Befassen beeinflußt die Stimmung der Menschen, es geniert sie. Es ist weniger schlimm, daß eine kleine Ungeschicklichkeit in der Anordnung unterläuft, als daß die Unbefangenheit und Selbstsicherheit des Aufzunehmenden unter vielem Zurechtmachen verloren geht. Es ist eine Erfahrungssache, daß nach vielem Herumprobieren des Photographen die besten Stellungen das Modell ganz von selbst macht. Da gilt es, zu sehen und schnell zuzugreifen. Es ist wichtiger bei der Bildnisaufnahme, nichts zu verderben, als etwas Bestimmtes zu machen.

Zu diesem Kapitel über die Stellung können alle unsere Bilder als Studienobjekte dienen. Wie natürlich eine einfache nonchalante Stellungnahme, die von der Person ausgeht und gewiß nichts Gezwungenes hat, wirken kann, zeigt Abb. 123. Das Bild ist äußerst lebendig und die Natur der Dame kommt sicher in dieser selbstgewählten Stellung besser zum Ausdruck, als wenn der Photograph ihr irgendeine der landläufigen eleganten Posen aufgedrängt hätte. Elegante und graziöse Damen werden diese Eigenschaften viel vollendeter in ihrem eigenen Auftreten äußern, als in einer Pose von des Photographen Gnaden. — Werden die Menschen bei einer Tätigkeit, beispielsweise lesend, dargestellt, so muß auch diese klar verständlich, eine Äußerung ihrer natürlichen Art sein (vgl. Abb. 124), nicht aber, wie das auf herkömmlichen Atelierbildern fast immer der Fall ist, ohne jeden Zusammenhang mit ihrer Natur und sichtlich aufgezwungen. Die Gabe, den natürlichen, bezeichnenden Ausdruck aus den

Menschen hervorzuholen, hat ganz besonders Weimer. Nirgends haben wir bei ihm die Empfindung von etwas Gemachtem und die im ersten Teil wiedergegebenen Bildnisse von ihm sind so sprechend, so rein und ruhig in Blick und Mienenspiel, daß wir sofort fühlen: so und nicht anders sind diese Menschen im Leben. — Hervorragendes leistet mit Bezug auf den Ausdruck auch Fred. Hollyer. Wie wunderbar, voll menschlicher Tiefe ist das von allem Gestellten gänzlich freie Bildnis des Burne Jones, das eigentlich nichts als die Züge des Präraffaeliten — aber in welch lebendiger Sprache! — zeigt. Wie prachtvoll ist Ruskin aufgefaßt —, wieder nichts als Kopf und eisern übereinandergekrallte Hände. Doch gerade die karge Größe der Auffassung gibt uns einen starken Eindruck dieses großen Lehrers der Menschheit.



(124) *Wilh. Weimer, Darmstadt.*

Verschiedenheit der Gesichtshälften. Hände.

Eine gewisse Einschränkung, deren Bedeutung freilich sehr überschätzt worden ist, kann die Freiheit der Stellung durch die bei den meisten Menschen vorhandene Verschiedenheit der Gesichtshälften erfahren. Die Unregelmäßigkeiten des Gesichts, welche niemals ganz fehlen, nehmen oft einen bedeutenden Grad an. Fast jeder Mensch hat eine „bessere Seite" und die Ateliers der Fach-

photographen sind daher für Aufnahmen mit rechts- und linksseitiger Beleuchtung eingerichtet. Im Zimmer müssen wir uns mit den gegebenen Verhältnissen einrichten, aber auch hier wird es gut sein, die Unregelmäßigkeiten der Züge nicht ganz zu vernachlässigen.

Eines besonderen Studiums wert sind die Hände. In der Tat sind die Hände für den Bildeindruck neben dem Antlitz von großer Bedeutung. Sie nicht nur recht bezeichnend, sondern auch so auf dem Bilde wiederzugeben, daß sie den Gesamteindruck nicht stören, ist ganz besonders schwer, wie man, einmal darauf aufmerksam geworden, beim Betrachten vieler Photographien unschwer erkennen wird. Sehr häufig liegt in den Händen der schwache Punkt. Hier kann neben der Naturbeobachtung das Studium guter Vorbilder dem Photographen sehr viel helfen.

Sehr schön finden wir auf dem Ruskinbilde von Hollyer die Hände wiedergegeben in ihrem harten, männlichen, vom Leben geformten Ausdruck. Und ebenso ausgezeichnet hat Otto Ewel in dem Bilde der Helene Voigt es verstanden, die schöne reine Linie weiblicher Hände zum Ausdruck und mit der Figur in Harmonie zu bringen.

Verhalten des Photographen.

Über das Verhalten des Photographen während der Vorbereitungen zur Aufnahme und bei dieser selbst bleibt hier nur wenig hinzuzufügen. Von der Art, wie er es versteht, mit seinen Menschen durch eine entsprechende Unterhaltung in Beziehungen zu treten, wird vielfach das Resultat der Aufnahmen abhängen. Zweckmäßig kann es sein, wenn er sich über die Art seiner Tätigkeit und die Absicht, welche er mit der Aufnahme verfolgt, zwanglos äußert; dies mag das Interesse des Aufzunehmenden und sein Verständnis wecken. Nur muß sich der Photograph dabei von allen stereotypen Phrasen frei halten, wie sie, im alten Atelier gang und gäbe, bereits dem Fluch allgemeinster Lächerlichkeit anheimgefallen sind. Macht er dann eine Reihe von Aufnahmen hintereinander in verschiedenen Stellungen und Lichtwirkungen, so wird er, wenn er's recht versteht, die Menschen immer freier werdend und interessierter bei der Sache finden. — Fachleute arbeiten gern mit einer Hilfskraft zur Bedienung des Apparates, um sich selbst ganz der Beobachtung des Menschen hingeben zu können. Daß es jedoch auch ohne dies in ganz persönlicher Arbeit geht, haben bedeutende Amateure und selbständige Fachleute bewiesen.

Umgebung und Hintergrund.

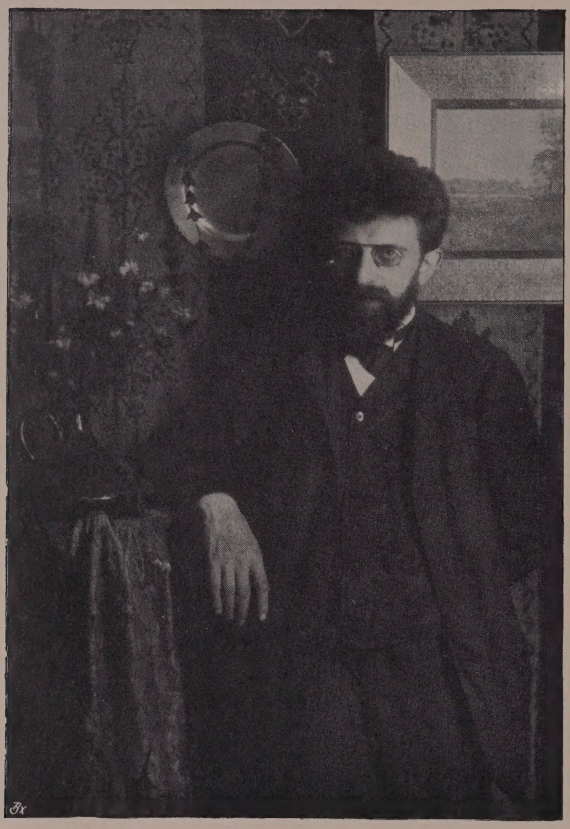
Erfordernis von Einheit und Ruhe.

Nichts ist vielleicht auf den ersten Blick so charakteristisch für den Unterschied zwischen alter und neuer Art von Porträtaufnahmen als die Art der gewählten Umgebung und der Hintergründe. Die Aufnahmen alten Stils, welche wir in den Abb. 4 bis 15 und 21 geben, zeigen die Ausartungen, die sich nach dieser Richtung das Atelier gestattete. Die kunstvoll aus allen möglichen sinnlosen Dingen zusammengebaute Umgebung steht in keiner Beziehung zur Person, die sie häufig völlig erdrückt. Die Hintergründe, mit Säulen, unmöglichen Interieurs, Blättern, Blüten und Landschaftsprospekten bemalt, beeinträchtigen ebenfalls in ihrer unwahren und unruhigen Aufdringlichkeit den Eindruck der Personen in schlimmster Weise. — Durchblättern wir dagegen die wiedergegebenen Bildnisse der neuen Art, so finden wir in ihnen durchgehends Einfachheit und Natürlichkeit in der Umgebung, Ruhe und Unterordnung in den Hintergründen bewahrt. Man ist bestrebt, das Hauptinteresse auf die Figur zu lenken, der Umgebung nur die zur Unterstützung von Stellung Handlung notwendigsten Gegenstände zu belassen, und den Hintergrund mit Licht- und Schattentönen zu unterbrechen, nie aber unruhig und der Figur gefährlich werden zu lassen. Der Kunstphotograph hält sich hier an die Vorbilder der großen Bildnismaler und auch der Bildnisphotograph, der einfach die Natur sprechen läßt, sucht doch möglichst das aus der Umgebung zu entfernen, was den ruhigen Eindruck des Menschen gefährden könnte. Auch in den Zimmerporträts sehen wir die zur Bildwirkung unerläßliche Ruhe der Umgebung überall angestrebt.

Gegen diese, für die Einheit des Bildes unumgängliche Einfachheit wird von den Anfängern am meisten gesündigt. Der Leitspruch: „multum, non multa“ ist immer erst eine Errungenschaft längerer Erziehung. Es hält schwer, einzusehen, daß die stärksten Wirkungen mit den einfachsten Mitteln erreicht werden.

Im Zimmer ist es viel leichter, einen Hintergrund von stets wechselndem Reiz zu erhalten, als im Atelier, das immer auf eine Anzahl Requisiten angewiesen ist; gerade das Zimmer aber bietet auch die größten Gefahren für eine Überladung. In den meisten Wohnungen stehen eine Unzahl Dinge herum, bedecken Bilder und Konsole mit Nippes die Wände und fast immer muß der Photograph allerhand forträumen, um zu ruhiger Wirkung zu gelangen. Beobachtet er nicht mit geübtem Blick das Ganze,

läßt er sich zu sehr von der Person fesseln, so bemerkt er nicht die störenden Gegenstände ringsumher, die dann das Bild verderben.



(125)

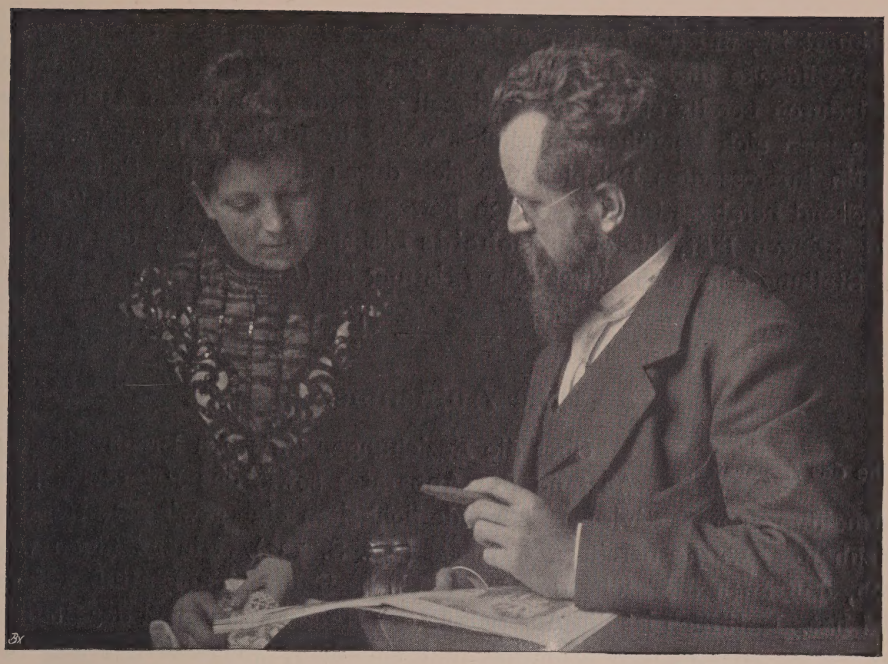
Anordnen und Verteilen der Schärfe. Beispiele.

Abb. 125 zeigt ein solches verfehltes Anfängerbild. Der Zinnteller neben dem Kopf und das hell reflektierende Bild unmittelbar hinter demselben beeinträchtigen die Figur in schlimmster Weise.

In der Stellung der Figur, der Verteilung der Schärfe, hat der Photograph wirksame Mittel, um dem Hintergrund seine herabgestimmte Rolle zuzuweisen. Bilder und Gegenstände auf Konsolen, die glänzende Reflexe werfen, werden am besten entfernt; man braucht sich aber nicht zu bemühen, eine vollkommen glatte Fläche als Hintergrund herzustellen. Die Abwechslung heller und dunkler Flecke, wenn sie richtig in der Schärfe gehalten und gut verteilt sind, kann im geeigneten Falle gut wirken und dem Bilde Leben geben.

Unruhig gemusterte Tapeten machen allerdings mitunter die besten Absichten zunichte, und da bleibt nichts übrig, als etwa durch einen Paravent oder durch an der Wand befestigte Decken oder Tücher ruhige Hintergründe zu schaffen.

Beim Durchblättern der Bilder neuer Art fällt sofort die häufige Benutzung eines dunklen Grundes auf, gegen den sich der Kopf hell und lebendig abhebt. In der Tat hat man sich zum Nutzen geschlossener Wirkung mit der alten Mache von den hellen Hintergründen, die meist noch



(126) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

abgetönt, verlaufend, kopiert wurden, fast ganz losgesagt. Natürlich können auch helle Gründe sehr fein sein, aber eben nur da, wo sie bewußt, überlegt verwandt werden. Der Hintergrund ist ein Mittel zur Erzielung eines beabsichtigten Kontrastes, und diese Absicht ist für seine Wahl bestimmend. Ist also bedingt durch das Objekt.

Ein gutes Beispiel dafür, wie sich durch die Art der Anordnung und Beleuchtung, durch die untergeordnete Haltung des Hintergrundes das Wesentliche im Bilde hervorheben läßt, bieten vielfach Weimers Gruppenbildnisse.

Sehr geschickt in der Anordnung und gute Beispiele dafür, daß gerade mit den einfachsten Mitteln große Wirkungen sich erzielen lassen, sind ferner Perscheids Bildnisse (Abb. 72 und 73). Das Bild der stehenden Dame, welches im Atelier hergestellt ist, zeigt einen in seiner Einfachheit mustergültigen Hintergrund. Ein nicht ganz bis zu den Händen reichender dunkler Streif schafft Unterordnung des Kleiderrockes und lenkt den Blick auf Oberkörper und Gesicht. Diesen wieder ist das Gleichgewicht durch eine hineinragende Bildecke gehalten, die im Ton herab-

gestimmt ist, um die Lichter auf der Figur nicht zu beeinträchtigen. — Diese Bildecke findet sich dann von den Modernen häufig benutzt und ist dadurch bereits etwas konventionell geworden. Auch im Atelier aber sollte man sich bemühen, möglichst wenig in Eintönigkeit zu verfallen.

Ein interessantes Beispiel, wie sich durch einen in der Schärfe entsprechend herabgestimmten jedoch bewegten Hintergrund „Ruhe" in das Bild bringen läßt, bietet Perscheids Liebermann-Porträt, das auch in der Stellung eine recht glückliche Leistung ist (Abb. 73).

Die Aufnahme.

Höhe des Apparates.

Über die Beziehungen zwischen Brennweite und Abstand des Apparates sowie das Erfordernis, zur Vermeidung perspektivischer Absonderlichkeiten eine gewisse Entfernung einzuhalten, wurde bereits gesprochen (vgl. S. 133). Hinzuzufügen wäre noch, daß auch die Höhe des Apparates bestimmenden Einfluß auf das Bild hat. Natürlich ist die Aufstellung der Kamera ganz von der Stellung der Person, der ganzen Situation und von dem, was man auf das Bild heraufbringen will, abhängig. Feste Regeln lassen sich auch hier nicht geben. Bei stehenden Figuren befindet sich die Kamera meist etwas unter Augenhöhe, auf sitzende Figuren sieht sie ein wenig nach vorn geneigt herab. Noch stärker wird diese Neigung bei am Boden sitzenden Kindern, da hier gewöhnlich das Stativ nicht weit genug zusammenschiebbar ist. Solche Vogelperspektive mit dem ansteigenden Fußboden kann ganz gut wirken, wie die amerikanischen Kinderaufnahmen (Abb. 47 u. 48) beweisen, nur muß man bei der Neigung der Kamera darauf achten, daß die senkrechten Linien der Gegenstände im Hintergrund nicht zu stark nach oben auseinanderlaufend wiedergegeben werden, und in solchem Fall durch Aufrechtstellen der Mattscheibe vorbeugen; ganz senkrechter Stand der Mattscheibe ist aber für Porträtaufnahmen keineswegs notwendig.

Je nachdem nun der Kopf mehr von unten oder oben vom Apparat gesehen wird, ändern sich nach perspektivischen Gesetzen seine Verhältnisse. Mehr von oben aufgenommen, erscheint beispielsweise der Hals der Person kürzer, von unten gesehen, länger. Dies ist zu beachten und kann unter Umständen zur Milderung körperlicher Eigentümlichkeiten oder zur Steigerung der Charakteristik benutzt werden.

Einstellen und Abblenden. Belichtung.

Über Einstellung und Abblendung geht aus dem früher Gesagten bereits alles Erforderliche hervor. Nicht allein zur Erzielung großer Lichtstärke wird die Abblendung bei Porträtaufnahmen im Zimmer, besonders bei Verwendung anastigmatischer Objektive, möglichst zu unterlassen sein; man erreicht zugleich dadurch die malerische Unschärfe und weiche Unterordnung des Hintergrundes, deren Bedeutung wir kennen lernten. Die Unschärfe löst allerdings nicht nur die scharfen Konturen der Gegenstände auf, sie deformiert sie bisweilen in unverständlicher, das Auge störender Weise. Darauf suche man zu achten, und gehe auch hierin nicht zu weit. — Die Schärfe aber sollte immer auf die Figur und speziell auf den Kopf konzentriert werden. Damit kann man sich auch im allgemeinen vollständig zufrieden geben.

Die Belichtungszeit ist bekannterweise nicht nur von der Lichtstärke und der angewandten Öffnung des Objektivs sowie von der Empfindlichkeit der gebrauchten Platte, sondern auch von der Tages- und Jahreszeit abhängig; das ist bei Zimmeraufnahmen sehr zu beachten. So muß man mittags im Dezember an sich schon etwa doppelt so lange belichten als um dieselbe Tageszeit im Juni. Im Winter ist es daher häufig nicht möglich, durchexponierte Platten im Zimmer zu erhalten, und man muß die ausgleichende Standentwicklung zu Hilfe nehmen, auf die wir unten zurückkommen.

Bei gutem Licht mit Objektiven von großem Öffnungsverhältnis kommt man mit 5 Sekunden, ja oft mit noch geringerer Belichtung aus. Unter ungünstigen Verhältnissen kann die Exposition auf 15 bis 20 Sekunden steigen. Das dürfte in den meisten Fällen das Maximum sein, was anwendbar ist, ohne Verwackelungen zu erhalten, und auch diese Zeit halten nur ruhige Personen aus. Bei nervösen Leuten kann man häufig nur auf sekundenlanges Stillhalten rechnen. Doch da eine leichte Verwackelung viele nicht als störend empfinden, ja umgekehrt als vorteilhaft, wie der englische Bildnisphotograph Will Cadby, so kann in solchen Fällen die Exposition unbeschränkt nahezu verlängert werden. Besonders bei sich unnatürlich gebenden Leuten habe ich mit Glück 40 und mehr Sekunden exponieren sehen, mit Sprechen und Lachen kurz vor Schluß der Expedition. Dieses ist nicht lächerlich, denn einen gewaltsamen Ausdruck kann man nicht lange einhalten. Und wenn man bei einer Expedition von 40 Sekunden 5 Sekunden sich leicht bewegt, so verändert das nicht etwa die Zeichnung, sondern macht sie nur etwas weicher.

Freilich ist auch hier das Verhalten des Photographen von wesentlichem Einfluß auf die Menschen. Gerade sensible Naturen haben eine Antipathie gegen alle aufdringlichen photographischen Vorbereitungen, und wenn schließlich alles fertig ist, und man befiehlt ihnen, auf Sekunden stillzuhalten, so wackeln sie erst recht, während sie vorher, unbeobachtet, vielleicht ganz ruhig hielten. Es gibt daher in der neuen Eigenarbeit Photographen, welche den Beginn und die Dauer der Belichtung überhaupt nicht besonders ankündigen. Sie setzen während der Aufnahme ruhig das Gespräch fort und brechen die Exposition sofort ab, wenn allzu merkliche Veränderung eintritt. Schwacher Mienenwechsel beeinflußt die Aufnahme, ohne zu stören, oft sogar günstig, wie schon vorhin erwähnt wurde.

Auf diese Weise wird man sicherlich eine größere Unbefangenheit des Ausdrucks erzielen, allerdings auch Fehlaufnahmen mit in Kauf nehmen müssen. Diese werden aber nie ganz zu vermeiden sein, wenn etwas Gutes erstrebt wird, und man kann sie durch Übung und kleine Vorversuche mit blinder Belichtung nach Möglichkeit einschränken.

Die Belichtungsdauer muß natürlich auch der Umgebung angepaßt werden. In hell tapezierten, stark aufreflektierenden Räumen kann erheblich kürzer belichtet werden, als in solchen mit dunkler Dekoration, namentlich wenn letztere tief liegen und kein direktes Himmelslicht empfangen. In ungünstigen Fällen muß man sich damit zufrieden geben, so lange zu belichten, als es die Person ohne merkliche Unruhe aushält, um dann den Ausgleich durch die Entwicklung zu schaffen.

Wie weit das Plattenmaterial und besonders die beim Arbeiten gegen das Licht unerläßlichen lichthoffreien Platten die Belichtung beeinflussen, wurde bereits gesagt (vgl. S. 127).

Gruppenaufnahmen.

Ist es schon nicht leicht, den einzelnen Menschen unbefangen charakteristisch, und dabei so, daß die Haltung gute Bildwirkung gibt, zu fassen, so häufen sich die Schwierigkeiten bei mehreren Personen. Man hat auf Ausdruck und Stellung jedes Einzelnen zu achten, und zugleich das Zusammenwirken des Ganzen nicht aus dem Auge zu verlieren. In höherem Maße ist daher für Gruppenaufnahmen Ruhe, sicherer Blick und entschlossenes Handeln erforderlich.

(127) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

Komposition und Natur. Innerer Zusammenhalt. Für das Arrangement von Gruppenaufnahmen sind in den Lehrbüchern, welche sich mit diesem Gegenstand beschäftigen, die schönsten Schemata gegeben worden, aber man hat nach diesen Regeln im „pyramidalen Aufbau" so viel gesündigt und so langweilige Sachen zustande gebracht, daß es auch hier besser scheint, der Photograph sucht durch Beobachten des Lebens und Studieren guter Kunstwerke Blick und Gefühl so weit zu bilden, daß ihm die Kraft wächst, etwas Eigenes zu schaffen. Tatsächlich sehen wir bei modernen Lichtbildnern und Malern die alten Kompositionsregeln häufig mit bestem Erfolge außer acht gelassen, oder doch zum mindesten erweitert. Im übrigen gilt von der Komposition auch von Gruppen, was auf Seite 170 über Komposition im allgemeinen gesagt wurde.

Man sollte bei Gruppenaufnahmen, abgesehen von dem schönen Arrangement, vor allem darauf sehen, daß sich Beziehungen zwischen den Menschen, die da abgebildet werden, ausdrücken. Diese Forderung wird von der herkömmlichen Atelierphotographie, bei der die Personen meist

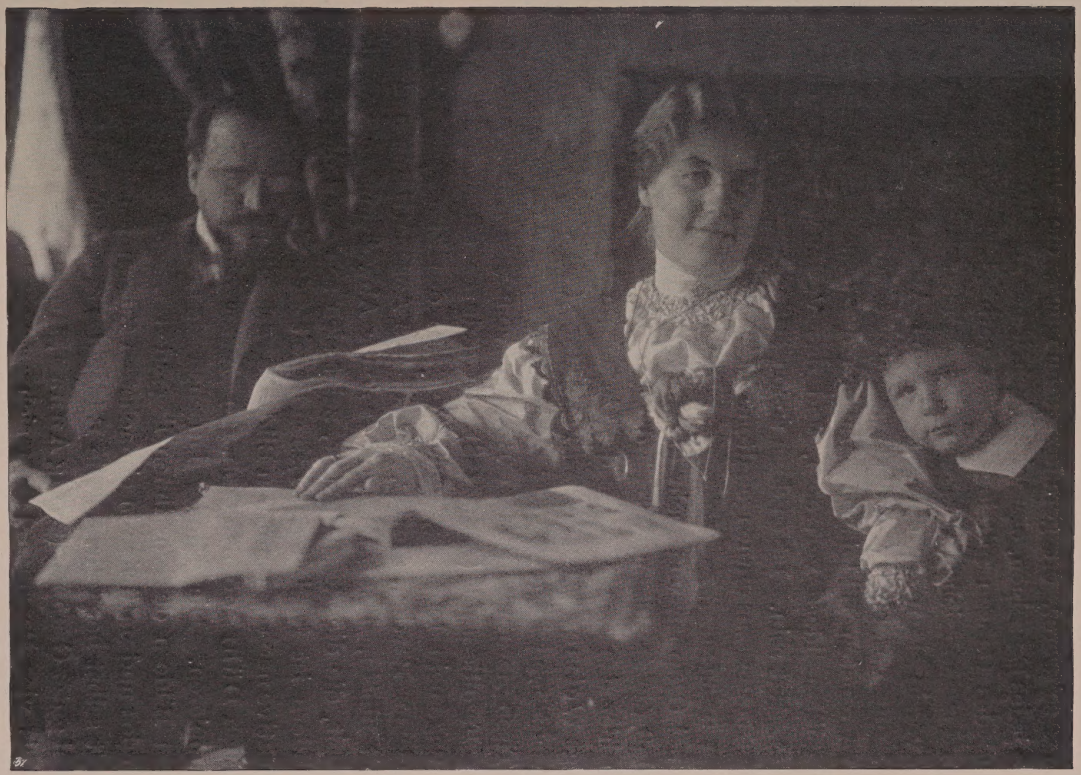
ohne jeden Zusammenhang oder doch nur mit einem sehr losen, äußerlichen nebeneinandergestellt werden, ganz vernachlässigt. Gewöhnlich lassen sich doch nur Menschen zusammen abbilden, die sich nahestehen, und zwischen diesen Menschen herrschen eben bestimmte seelische Beziehungen, die im Verkehr zum Ausdruck kommen. Von diesen Beziehungen sollte etwas in die Photographie hinüberklingen.

Der Hinweis auf die Gegenüberstellung der Abb. 21 und 22 genügt, dies zu erklären. Auf dem hergebrachten Bilde besteht zwischen der Umgebung und den Personen, sowie zwischen diesen selbst und ihrer Tätigkeit nur ein sehr äußerlicher, vom Photographen hineingetragener Zusammenhang, dem alle feineren Beziehungen, alle Äußerungen der Innerlichkeit dieser Menschen fehlen. Weimers Bild dagegen zeigt deutlich das Bestreben, die Menschen selbst sich äußern, an einem einfachen Vorgange ihr Wesen, ihre Gegenseitigkeit offenbar werden zu lassen. Nicht nur in der Linie, der Haltung der Figuren und Köpfe ist eine Verbindung hergestellt, wir fühlen hier wie auf der Gruppe Abb. 128 auch gewissermaßen ein seelisches Band und begreifen, daß die Menschen zusammen gelebt, gefühlt und gedacht haben. — Etwas vom inneren Leben sprechen zu lassen und festzuhalten, muß das Ziel des Photographen sein, und es ist schön, zu denken, daß dies nur einem selbst verinnerlichten Menschen gelingen wird.

Auch Scharfs Doppelbild (Abb. 64), in dem das mütterliche Empfinden und der ruhige, lebenstreue Ausdruck von Mutter und Kind so eindringlich wiedergegeben sind, kann als Beispiel hier angeführt werden. Dieses Bild, nebenher sehr glücklich in der bildmäßigen Anordnung, wird der Forderung des inneren Zusammenhalts der dargestellten Menschen in schöner Weise gerecht.

Welche Abgeschmacktheiten läßt sich die Atelierphotographie in der Zusammenstellung süßlicher „Brautbilder" zuschulden kommen. Die bräutlichen Beziehungen der Menschen mögen meist nicht gerade tiefgründig sein; daß sich auch dieser Vorwurf weniger nichtssagend behandeln läßt, zeigen einige Beispiele aus neuerer Zeit doch recht deutlich.

Die Verbindung zwischen zwei Menschen läßt sich in der einfachsten Tätigkeit, oder auch — besonders bei in den Apparat gewandtem Blick — ganz ohne solche allein durch die Haltung herstellen. Wird eine Tätigkeit gewählt, beispielsweise das Besehen eines Bildes, Lesen in Büchern, so muß sie wirklich dem Bilde einen Sinn geben, die Personen müssen an



(128) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

ihr tatsächlich beteiligt sein. Umgebung, Kleidung und Tätigkeit, alles muß einheitlich sein und zusammenstimmen.

Mit der Anzahl der Personen wachsen nun die Schwierigkeiten; es wird immer schwerer, oft geradezu unmöglich, die Unbefangenheit des Ausdrucks jedes Einzelnen, einfache Klarheit der Handlung und bildmäßige Anordnung des Ganzen miteinander zu verbinden. Wirklich vollendete Gruppenbilder zahlreicher Personen sind daher sehr selten, und gelingen stets nur vereinzelt unter einer Reihe von Aufnahmen. Man sollte sie überhaupt nur vornehmen, wo es unbedingt nötig ist. Wir sehen dies Gebiet vom ernsten Bildnisphotographen der neuen Art denn auch fast nur in Familienbildern vertreten, und das Verlangen nach diesen wird immer berechtigt sein. Ist es doch schon äußerst schwer, nur vier, durch natürliche Bande zusammengehaltene Menschen befriedigend zur Darstellung zu bringen.

Auch bei Gruppen von mehr als zwei Personen sollte darauf geachtet werden, daß die Handlung verständlich und nicht allzu gemacht ist. Oft gibt auch hier das Leben selbst die einfachste Lösung. Solchen Griff ins Leben zeigt Weimer auf seiner Kindergruppe (Abb. 127). Die vier Kinder sitzen, anscheinend in gewohnter Weise, ohne viel Arrangement und Pose um den Tisch herum, mit dem Besehen von Bilderbüchern beschäftigt. Auch das Familienbild (Abb. 128) wirkt durch die ungezwungene Anordnung ungemein lebendig, und die Reize des Zimmerlichtes, Hervorheben einzelner Partien, sanftes, verhaltenes Abschattieren anderer in die Dunkelheit hinein, das Lebensvolle solcher Abweichungen von der Ausgeglichenheit, die die Regel fordert, zeigt sich schön an diesem Bilde. In beiden Bildern ist freilich die Lebendigkeit mit einem starken Abfallen der Perspektive nach den hinteren Bildteilen erkauft; doch hier mit Recht.— So läßt auch Dührkoop in Abb. 129 Mutter und Kinder sich um einen Tisch gruppieren. Die Kinder lauschen den Erklärungen, welche die Mutter den Bildern des vor ihnen liegenden Buches gibt; es macht sich alles zwanglos und natürlich in einfachstem Zusammenhalt, den das Leben soundso oft selbst herstellt. — Die Bilder des ersten Teils bieten ebenfalls eine Anzahl guter Gruppen (Craig Annan, Boden, Hutchinson, Weil).

Mehr als vier Personen lassen sich schwer bei einer Handlung festhalten. Da muß dann mehr und mehr die ordnende Hand des Photographen eingreifen, und leider gibt es gerade deshalb so viel verdorbene Gruppen. Da gilt es, die ganze Gruppe in mehrere kleinere zu gliedern, die wieder untereinander in Beziehung zu bringen sind. Ein Versuch ist

(*129*) *R. Dührkoop, Hamburg.*

Weimers Familienbild auf Abb. 130. Die Gruppe besteht aus zwei gesonderten Partien. Vater und Mutter, mit dem Besehen eines Journals beschäftigt, bilden die eine Untergruppe; die andere besteht aus den beiden Söhnen, welche ihrerseits wieder im Gespräch miteinander begriffen zu sein scheinen. Die Tochter ist nicht ganz glücklich zwischen beide Gruppen gestellt, sie zerreißt als heller Fleck an der Stelle, an welcher sie steht, die Komposition, und ergibt ein wenig günstiges Verhältnis der hellen und dunklen Massen. Dieses wäre besser, wenn das Weiß und das Schwarz als zwei große Gegensätze gegeneinander festgehalten wäre und die Flecke der Köpfe zwei Gruppen zu drei und zwei Köpfen gebildet hätten.

Gleichmäßiger Abstand der Köpfe voneinander sollte möglichst vermieden werden, und auch vor einer Überschneidung zweier Köpfe übereinander sollte der Photograph prinzipiell nicht zurückschrecken. Das Leben zeigt es uns häufig genug so.

Zum Studium bildmäßiger Gliederung größerer Gruppen können neben anderen Vorbildern aus der bildenden Kunst die Bilder von Franz

(130) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

Hals und Rembrandt empfohlen werden, die man beispielsweise in Velhagen & Klasings Künstlermonographien übersichtlich zusammengestellt findet. Ein sehr schönes Beispiel natürlicher Gruppenanordnung ist das Familienbild bei künstlichem Licht von Wilhelm Schupp-Kiel (Abb. 119) (Aus: Deutscher Camera-Almanach 1910); ferner das glänzend gelöste The Herrmann Quartette von Eugene R. Hutchinson-Chicago, im ersten Teil des Buches (Abb. 91).

Beleuchtung. Tiefenausdehnung.

Unmöglich wird es häufig sein, größere Gruppen von einer Seite zur andern mit der Gleichmäßigkeit zu beleuchten, welche die alte Atelierphotographie verlangt. Die Personen in der Nähe des Fensters werden naturgemäß heller sein, als die in der Tiefe des Zimmers. Genügt hier der Reflex mit Tüchern zum erforderlichen Ausgleich der Kontraste nicht, so kann man am Schluß der Exposition einen Magnesium-Blitz zu Hilfe nehmen. Allzu ängstlich sollte man aber mit Bezug auf die Gleichmäßigkeit der Beleuchtung nicht sein.

(131) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

Gerade die Abweichungen, das Abschattieren nach der Tiefe, sind oft von viel größerem Reiz, als die langweiligen, ganz gleichmäßig beleuchteten Atelierbilder. Die Dinge der Umgebung werden zur Aufnahme benutzt, und von den Möbeln wird nur das entfernt, was die erforderliche Ruhe der Bildwirkung und das zwanglose Arrangement der Gruppe stört.

Achten sollte man aber stets auf nicht zu große Tiefenausdehnung der Gruppe, damit die durch zu nahe dem Apparat placierte Personen so leicht hervorgerufenen perspektivischen Übertreibungen möglichst vermieden werden. Die große Tiefe erfordert außerdem ein stärkeres Abblenden, was wieder die Exposition verlängert. Bedeutende Lichtstärke ist aber für Gruppenaufnahmen Erfordernis, denn hier gilt es, im geeigneten Moment, wo Gruppierung und Ausdruck der Einzelnen gut sind, möglichst kurz zu exponieren. Deshalb ist es auch zweckmäßig, sich hier mit kleinen Aufnahmen zu begnügen und nach diesen, wenn es erwünscht ist, Vergrößerungen zu fertigen.

Genrebilder.

Das Genrebild ist arg in Verruf gekommen. Hätten wir bei Zusammenstellung unserer Liste von Fehlbeispielen all der verzweifelten Karnevalstücke, der aus Eiern kriechen-

den Kinder, der mit dem Brief des Geliebten kokettierenden Schönen, all der „Buam" und „Deandln", mit denen das Atelier die Welt und den Kunsthandel im Laufe der Zeit beglückte, gedenken wollen, so wäre das Sündenregister erheblich länger und abschreckender ausgefallen. Dieser trostlose Zustand, in den es die Alten gebracht hatten, war Grund genug für die Neuen, das Genrebild vollständig zu verwerfen. Und es hat ja auch für gewöhnlich mit Natur und Kunst verzweifelt wenig zu tun. Auch in der Malerei ist das Auftreten des typischen Genrebildes meist mit der Spekulation auf die bösen Instinkte des zahlungsfähigen Publikums verbunden.

Dennoch lassen sich die Dinge nicht ganz scharf abgrenzen und die Entwicklung hat gezeigt, daß sich auch aus dem Genre etwas Besseres herausholen läßt, wenn man das Leben nicht aus den Augen verliert. Durch das Studium der Natur gefestigt, haben hervorragende Lichtbildner das Genrebild hie und da wieder aufgenommen und mit besserem Sinn zu erfüllen gewußt. — Unter die Bezeichnung Genre muß man jedes Bild stellen, in dem der Zweck, charakteristische Porträts zu geben, zurücktritt, um einer Bildidee, der Szene, Platz zu machen. Zwischen beiden Gebieten sind natürlich zahlreiche Zwischenstufen und Übergänge. So streift Weimers Porträtgruppe der Alten mit den Kindern (Abb. 28) ans Genrebild und zeigt zugleich, wie sinnvoll dies in vernünftigen Grenzen bei genügender Kenntnis des Lebens behandelt werden kann. Das gleiche gilt von der Weimerschen Gruppe mit dem einfädelnden Kinde (Abb. 131), die so ungezwungen und zugleich anziehend in dem einfachen Vorgang ist. Auch die Gruppe von Ema Spencer (Abb. 50) ist ein Genrebild, aber ein kraftvolles, aus dem Leben gegriffenes. — Auch Kaesebiers schöne Gruppe (Abb. 43) ist dem Genre näher als dem reinen Bildnis, denn bei der Mutter und dem kleinsten Kinde kann von der Absicht der Porträtähnlichkeit nicht mehr gesprochen werden. Dieses Bild aber in seiner schönen Verkörperung der Mütterlichkeit zeigt deutlich, daß dem Photographen solche Studien nicht verwehrt sein dürfen, wenn sie nur nicht unter Mißachtung der Natur aberwitzig Szenen künstlich „komponieren" wollen, denen man sofort ansieht, daß sie nie und nirgends sich begeben können.

Hier würden als gute Genrebilder auch die schöne Spinnerin von Eickemeyer (Abb. 42), die im ersten Teil besprochen ist, das Familienbild A. Gleasons (Abb. 38) und die Bilder von Dubreuil, Puyo und Fischer (Abb. 55, 56, 59) zu erwähnen sein.

Kinderaufnahmen.

Die Aufnahme von Kindern bietet in Wohnräumen natürlich besondere Schwierigkeiten, denn die Lebhaftigkeit der Kleinen steht in schlechtem Verhältnis zur erforderlichen Exposition. Ist das Atelier mit seiner Lichtfülle hier im Vorteil, so beeinflußt doch wiederum die gewohnte, vertraute Umgebung den Ausdruck der Kinder in günstigster Weise. Arbeitet man in hellen Räumen, bei gutem Licht, mit lichtstarkem Objektiv, so sind die Schwierigkeiten keine allzu großen. Freilich muß hier die Geduld des Photographen unerschöpflich sein. Er muß es verstehen, sich mit den Kindern bekannt zu machen, ihr Vertrauen zu gewinnen. Hier kommt eine Hilfskraft, die den Apparat bedient, dem Photographen sehr zustatten, der nun seine ganze Aufmerksamkeit dem Beobachten der Kleinen widmen kann, um einen Moment der Ruhe in den kindlichen Bewegungen geschickt zu erhaschen. Man suche die Kinder an dem für die Aufnahme gewählten Platz festzuhalten, lasse ihnen aber zunächst dort freie Bewegung, bis sich eine zur Aufnahme geeignet erscheinende Stellung ergibt. Nun veranlaßt man sie, vielleicht mit Unterstützung der Familienmitglieder, so zu bleiben und exponiert. Leicht ist es gewiß nicht, das zu Wege zu bringen, und häufig werden eine Menge Platten draufgehen müssen, bis man sein Ziel erreicht hat. Kann man die Mutter mit aufs Bild nehmen, so erleichtert

(132) *Mrs. Jeanne C. Benett, Baltimore.*

(133) *Arthur Ranft, Dresden.*

das die Sache sofort; die unruhigsten Kinder pflegen dadurch günstig beeinflußt zu werden, und es ergeben sich mitunter ganz reizende Bilder, wie dies Abb. 133 und 134, desgleichen 135 und 136 zeigen.

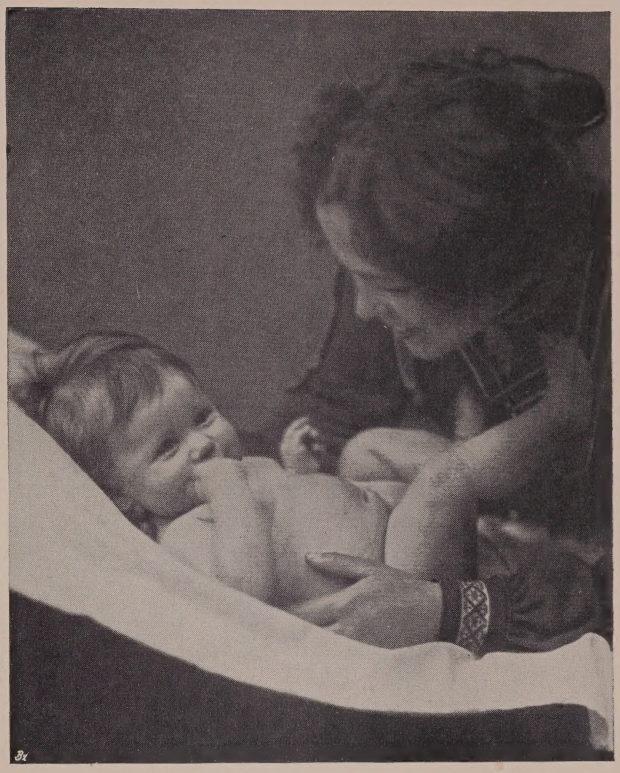
Altersstufen.

In den ersten Lebensjahren pflegen die Schwierigkeiten nicht so groß zu sein. In eine Stuhl- oder Sofaecke gedrückt, liegen Babys oft längere Zeit so still, daß man genügend Zeit zum Exponieren hat. Schwerer schon ist es mit Kindern, die eben laufen lernten, und hier wird oft die Aufnahme nur gelingen, wenn man die Kleinen entgegen dem Wunsche der Eltern hinsetzt. Im späteren Alter verhalten sich dann die Kinder, entsprechend den wechselnden Temperamenten, sehr verschieden. Mit dem fünften Jahre etwa kommt für manche Kinder eine Periode, wo sie der Kamera gegenüber nicht mehr unbefangen und natürlich sind. Sie meinen dann, sie müßten „etwas machen", nehmen ohne Aufforderung eine Pose an und machen ein geschraubtes Gesicht. Merkt das der Photograph, so muß er sofort entgegenwirken. Durch eine unbefangene, dem kindlichen Verständnis angepaßte Unterhaltung muß er die Aufmerksamkeit des Kindes von dem photographischen Apparat abziehen. Größere Kinder kommen dem Photographen oft sehr gut entgegen, wenn er es versteht, sie richtig zu behandeln. Knaben geben sich im späteren Alter gewöhnlich natürlicher als Mädchen,

bei denen schon die Eitelkeit der „Dame“ hervorsieht. Darauf muß der Photograph ein bißchen diplomatisch eingehen, wenn er es mit den jungen Schönen nicht verderben will.

Umgebung.

Die Kinder unbefangen, lebenswahr, in natürlicher Umgebung, bei ihrer Entwicklung angepaßter Tätigkeit aufzunehmen, ist das Streben neuer Bildnisphotographie. Was in dieser Hinsicht das alte Atelier sündigt, zeigen die Abb. 5, 10 und 15. Die Kinder machen einen bemitleidenswerten Eindruck in dieser Umgebung, bei den Beschäftigungen, zu denen sie verdammt sind. — Wie frisch und lebendig wirken dagegen die auf dem Fußboden ihres Zimmers, von hereinflutender Sonne umspielt, beim Hervorzaubern von Seifenblasen von Math. Weil mit der Kamera glücklich erhaschten Kinder (Abb. 48); ein reizendes Genrebild aus dem Kinderleben. Auch das Kind im Stühlchen von Math. Weil (Abb. 49) mit der hübschen Hinterlichtwirkung und seinem ganzen Spielkram im Hintergrund ist ein frisch vom Leben weggenommener Moment. Hier ist wirklich Kindlichkeit und Natur; solch ein Bild hat für die Erinnerung unendlich viel mehr Wert, als jene in eine kalte, fremde Umgebung hineingezwungenen, verängstigten oder verzierten Wesen.



(134) *M. u. T. Bernoulli, Basel.*

Auch die hier eingestreuten Bilder von Weimer und Dührkoop (Abb. 127 und 129) zeigen zur Genüge, wie Kinderaufnahmen angefaßt sein sollen. — Gerade dem Kinde gegenüber verfangen Posierungskunst-

(135) *Dr. Victor Pissareff, Irkutsk (Sibirien).*

(*136*) *Cavendish Morton, London.*

(137) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

stücke nicht mehr. Hier kann es nur der abwartenden Geduld, verständigem Eingehen auf den kindlichen Sinn und liebevollem Mitfühlen gelingen, die reine, sonnige Wunderwelt des Kindes ganz hervorzulocken. — Wundervolle, in Ungefangenheit und Lebendigkeit geradezu vorbildliche Bilder aus dem Kinderleben schaffen die Amerikanerinnen Spencer

(138) *R. Dührkoop, Hamburg.*

und Weil. Prachtvoll verstehen sie, Unbefangenheit und geschlossene Bildwirkung miteinander zu verbinden. Bei Kinderaufnahmen werden Frauen, die mit ihrem Empfinden den Kindern näher stehen, immer einen natürlichen Vorsprung haben. — Auch die schlicht innigen Kinderbilder von Ehrhardt und Weiß (Abb. 69 und 67) seien hier nicht vergessen. Ferner die hübsche Gruppe der beiden Kinder in der Thür von Hugo Erfurth im ersten Teil des Buches (Abb. 85).

Aufnahmen im Freilicht.

Recht eigentlich ist durch die neue Art der Bildnisauffassung das Freilicht erschlossen worden. Der Porträtphotograph, der sich in die künstliche Umgebung des Ateliers ganz eingesponnen hatte, mußte die Verwendung der freien Natur als Umgebung für seine Aufnahmen abweisen, und wenn er die Landschaft benutzte, so war es bestenfalls eine auf Leinewand gemalte. Ausnahmen hat es freilich immer gegeben, und einzelne Fachleute haben lange vor dem Auftreten der neuen Bewegung sich hin und wieder in Freilichtaufnahmen versucht. Daran aber, das Freilichtbild beim Publikum einzuführen, dachten sie gar nicht.

Die neuen Arbeiter verbannten die bemalten Landschaftshintergründe aus dem Atelier und gingen dafür ins Freilicht, in die wirkliche Natur hinaus, wenn sie die Menschen mit landschaftlicher Umgebung aufnehmen wollten. Auch hierin kommt das Streben nach Wahrheit, nach Ehrlichkeit, das die neue Bewegung kennzeichnet, zum Ausdruck.

Lichtwirkungen.

Freilichtaufnahmen sind nun ein äußerst interessantes Gebiet, das dem, der zu sehen versteht, eine unerschöpfliche Fülle manigfaltigster Möglichkeiten bietet. Das Vorurteil vieler Fachleute geht dahin, daß sich im Freilicht keine gute, die Formen plastisch genug hervorhebende Beleuchtung finden läßt. Die wenigen Freilichtbilder, welche wir hier wiedergeben können, beweisen, daß dies ein Irrtum ist. Weiß man nur die in fast jedem Garten gegebenen Mittel der Lichtbeeinflussung, seien es nun Bäume oder angrenzende Häuserwände, richtig zu benutzen, so wird man die verschiedensten brauchbaren Lichtwirkungen finden. Wenn man einen Menschen in einem solchen Garten herumführt, den Wechsel der Beleuchtung beobachtend, wird man einsehen, daß es auch im zerstreuten Freilicht Modellation und Trennung von Licht und Schatten gibt. — Aber auch die flache Beleuchtung ohne ausgeprägte Licht- und Schattenseite, welche uneingeschränktes Freilicht erzeugt und die von den Malern sehr häufig benutzt wird, kann dem Photographen sehr

brauchbare Wirkungen liefern. Gerade auf diesem Gebiet darf man sich durch keine einengende Schablone binden lassen.

Hintergrund.

Mit Bezug auf die Ruhe der Anordnung und das möglichst einheitliche Zusammengehen von Person und Umgebung gilt hier alles, was früher über Aufnahmen in Innenräumen gesagt wurde. Vor allem aber ist die Wahl des Hintergrundes wichtig. Hier wird von Amateuren viel gesündigt, und es ist auch gar nicht leicht, im Freien immer einen passenden, ruhigen Hintergrund zu finden. Abb. 139 zeigt solch ein kraß dilettantisches Bild, welches in jeder Hinsicht ein Beispiel dafür ist, wie es nicht gemacht werden soll. Dührkoops Freilichtbilder zeigen dagegen, daß sich durch kluge Verteilung der Schärfe sehr wohl ruhige Hintergründe schaffen lassen, auf denen die Figuren voll zur Geltung kommen. Zeigt der Hintergrund störende Unruhe, so entfernt man die Figur von ihm und läßt ihn durch die Einstellung zu ruhigen, unscharfen Flecken zusammengehen. Ein glänzendes Beispiel ist Abb. 27 von Weimer-Darmstadt. Mit genügend langen Brennweiten erreicht man dies leicht, schwerer allerdings mit den kurzbrennweitigen Universalobjektiven, deren starke Tiefenzeichnung gerade hier vom Übel ist.

(139)

Ein interessantes Beispiel für das Schaffen eines geschlossenen Hintergrundes bietet Abb. 140.

(*140*) *Frau Schuler-Honegger, Wetzikon.*

Oft aber kann auch mit bestem Erfolg die landschaftliche Umgebung als gleichberechtigt in die Bildwirkung einbezogen werden. So zeigt Abb. 141, daß eine mit Laub übersponnene Wand, falls sie nicht zu unruhig ist und sich im Ton unterordnet, einen guten Hintergrund abgeben kann. Die Flecke des ziemlich scharf gegebenen Laubes im Hintergrund bringen hier etwas ganz Interessantes in das Bild hinein. Weimer verwendet in der Gruppe mit dem blühenden Rosenstrauch (Abb. 142) die Natur ganz gleichwertig neben den Figuren, was den Reiz des Bildes nur erhöht. — Natürlich kann man sich im Freilicht noch viel weniger an konventionelle Posen binden als im Innenraum. Hier werden ganz andere, freiere Anordnungen zustande kommen, von weit größerem Reichtum, wenn auch zunächst vielleicht etwas ungewohnt. Je freier und unbefangener der Photograph vorgeht, desto besser.

Wir sehen bei den herangezogenen Bildern überall die Anordnung so getroffen, daß die Figuren vor geschlossenem Landschaftshintergrund stehen. Das Mackensen-Bildnis der Hofmeisters (Abb. 63) aber zeigt wiederum, daß auch hier Ausnahmen gelten, denn in diesem Bild ist gerade durch Absetzen des scharf geprägten Charakterkopfes gegen den hellen Himmel eine besondere Wirkung erzielt.

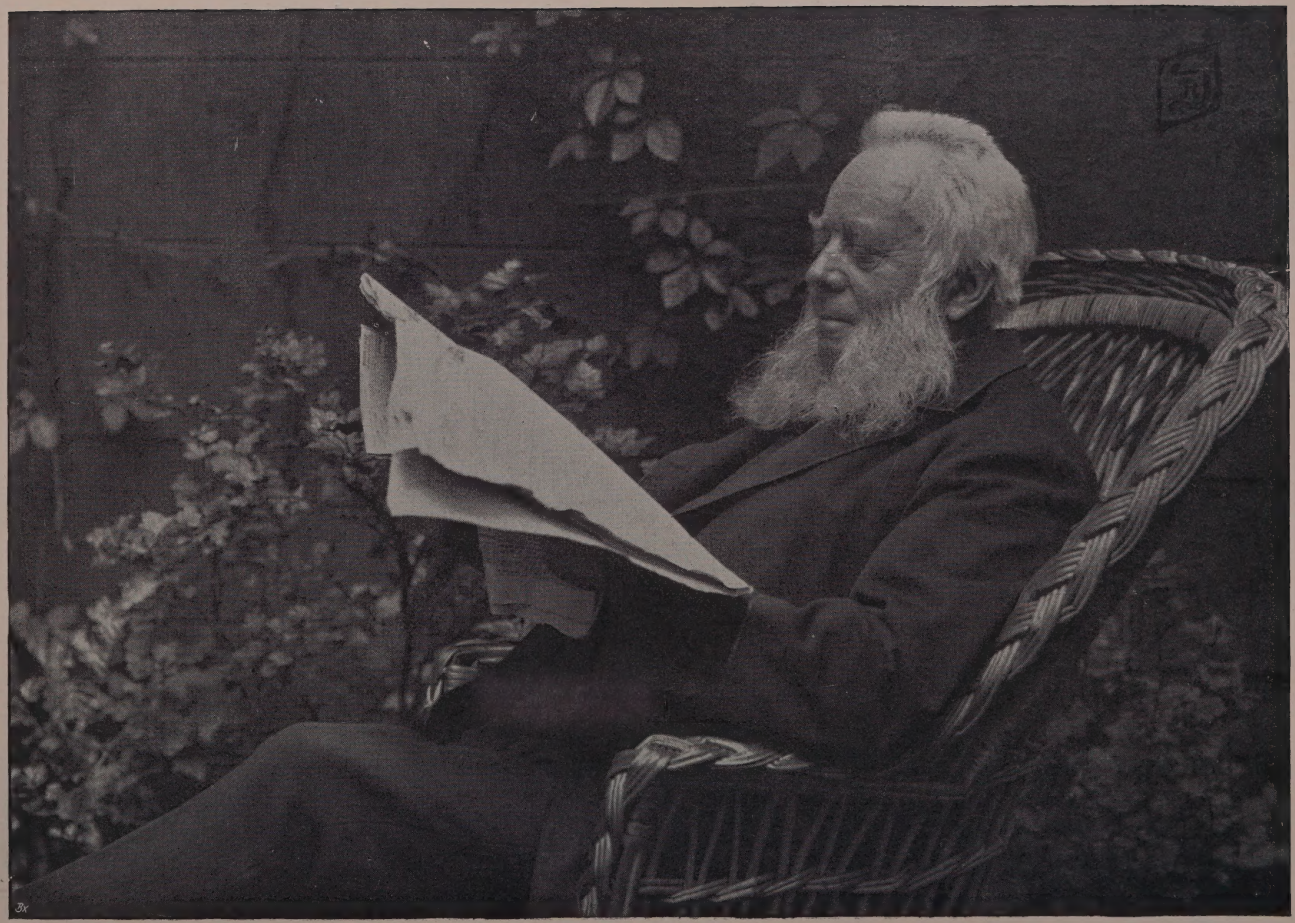
An dem Bilde sieht man nebenbei, wenn auch in nicht gerade unschöner Wirkung, wie leicht im Freien der Gesichtsausdruck durch Geblendetwerden beeinflußt wird. Um dies zu vermeiden, sollte man den Personen möglichst ruhige, dunkle Blickpunkte geben.

Direkte Sonne. Gruppen. Momentaufnahmen.

Wie auch Sonnenfleckwirkungen sich bei geschickter Anordnung verwenden lassen, zeigt ein glänzendes Beispiel von Hanni Schwarz-Berlin (Abb. 143). Das Spiel der Sonnenflecken ist hier ein sehr schönes dekoratives Moment und vermag als Attribut in besonderen Fällen ein das Porträt stark steigernder Stimmungsträger zu werden.

Gerade für Gruppenaufnahmen bietet das Freilicht eine Fülle von Möglichkeiten. Hier ist man nicht, wie im Zimmer, durch den Raum und die Exposition beschränkt; die Anordnung kann daher viel ungebundener getroffen werden. Wählt man den Platz so, daß zur einen Seite der Personen sich eine schattengebende Baumgruppe oder Häuserwand, zur andern der freie Himmel befindet, so entstehen kräftige, kontrastreiche Lichtwirkungen.

Die Belichtung kann natürlich im Freien sehr kurz sein; es ist daher die Möglichkeit von Momentaufnahmen gegeben, die im Zimmer ausgeschlossen sind. Das kann bei Kindern und namentlich Kindergruppen,



(141) R. Dührkoop, Hamburg.

(142) *Wilhelm Weimer, Darmstadt.*

(*143*) *Hanni Schwarz, Berlin.*

die durch den Befehl des Stillhaltens allzu leicht an Unbefangenheit und Frische einbüßen, ein großer Vorzug sein, wenn es der Photograph versteht, mit sicherem Blick den Bewegungen zu folgen. Dennoch sollte man mit Momentaufnahmen vorsichtig sein und das Arbeiten bei schnellen und starken Bewegungen zu vermeiden suchen. Es ist kaum möglich, die Situation, die man aufnimmt, wirklich zu beurteilen, und die ganz unnatürlichen und verschrobenen Bewegungsphasen, in denen z. B. Menschen oder Tiere fast stets auf Straßenaufnahmen erscheinen, zeigen zur Genüge, wie wenig im allgemeinen die Momentphotographie für einheitliche Bildwirkung zu verwenden ist.

(144) *R. Dührkoop, Hamburg.*

Porträt und Staffagebild.

Ein Unterschied ist zu machen zwischen Porträts im Freilicht und Landschaften mit Staffage. Bei ersteren ist der Mensch die Hauptsache, das Landschaftliche ist nur Umgebung; als Staffage in der Landschaft benutzt man den Menschen nur, um eine an sich interessierende Landschaft noch besser zu kennzeichnen, und ihre Behandlung gehört daher nicht zum Thema der Bildnisphotographie. Einen Übergang zum Staffagebilde zeigt Eickemeyers reizendes, äußerst geschickt aus der Natur herausgenommenes Freilichtbild (Abb. 41), in dem das landschaftliche Element das figürliche bereits überwiegt. In Erfurths trefflicher Leistung dagegen (Abb. 76) spielt die

Figur noch durchaus die Hauptrolle und die einfache Landschaftsszene, die doch dem Bilde so starke Stimmung gibt, würde für sich keine Wirkung haben können. Dennoch muß auch dieses in stark verlorenem Profil genommene Porträt mehr als wirkungsvolles Stimmungsbild denn als charakteristisches Bildnis angesprochen werden.

(*145*) *R. Dührkoop, Hamburg.*

Zur Ateliereinrichtung.

Für den Amateur kommt die Einrichtung eines Ateliers kaum in Frage. Er wird seine Bildnisaufnahmen vorwiegend in den Wohnräumen der Darzustellenden oder im Freilicht vornehmen; daheim wird ihm ein geräumiges Zimmer mit nicht zu kleinen Fenstern vollauf genügen zur Vornahme gelegentlicher Aufnahmen.

Der Berufsphotograph aber kann das Atelier gewöhnlich nicht entbehren, und auch wenn Zimmer- und Freilichtaufnahmen sich dereinst mehr beim Publikum eingeführt haben werden, als es bisher der Fall ist, wird er doch meist noch einen geeigneten Arbeitsraum gebrauchen.

Dieses Atelier des Fachmanns nun muß unter allen Umständen von der unnatürlichen, lebensfremden Umgebung, die es bisher kennzeichnete, gereinigt werden. Die Menschen, welche das Atelier betreten, sollen auch hier angeheimelt werden, nicht aber durch eine Umgebung von geschmacklos bemalten Hintergründen, Kopfhalterklammern und lebensunfähigen Möbelattrappen sich sofort verstimmt fühlen.

Möbel.

Es wären in erster Linie alle Surrogatware und aller erborgte Prunk, wie wir sie am Eingang unserer Betrachtungen kennzeichneten, aus dem Atelier zu verbannen. Die Möbel sollen zwar geschmackvoll und vornehm, aber doch vor allem einfach sein. Alle ausschließlich fürs Atelier hergestellten Möbelkarikaturen und Versatzstücke sind vom Übel. Nehmen wir einfache, ehrliche Tische und Stühle, wie sie im gewöhnlichen Leben verwendet werden. Hier ist gewiß die Wahl nicht leicht. Die gewöhnliche Fabrikware, mit der durchschnittlich die bürgerlichen Wohnungen ausgestattet werden, ist äußerst banal und geschmacklos. Aber auch viele moderne Erzeugnisse der Möbelindustrie, sind in ihren gesuchten, oft bizarren Formen, die das Auge bald satt bekommt, wenig für wiederholte Verwendung auf Bildern geeignet. Ganz zu schweigen von ihren billigen Nachahmungen in jenen sogenannten „Sezessionsformen", die das Suchen nach einem neuen, persönlichen Stil

in so ordinärer Weise nachäffen und verwässern. — Die Möbel des Photographen müssen einfach und nicht zu ausgeprochen in der Form sein. Es wird ohnehin immer äußerst schwer und nur durch gelegentlichen Wechsel der Ausstattungsstücke möglich sein, im Atelier nicht in Eintönigkeit und Schablone zu verfallen. Der Mensch in seiner Eigenart, dessen Natur der Photograph auch in dieser Umgebung hervorzulocken suchen muß, ist die Hauptsache; er muß den Reichtum in die Aufnahme hineinbringen. Er steht im Vordergrund der Bilder; die Umgebung tritt als Beiwerk zurück. Wenn man eine Überladung des Glashauses mit modernen Einrichtungsstücken schafft, so steht das auf keiner anderen Stufe, als die alte Ateliereinrichtung. Einfachheit der Einrichtung, ruhige, einheitliche Gesamtwirkung ist zu erstreben. Am besten richtet man das Atelier so ein, daß auch hier zwanglose Gruppierungen sich ermöglichen lassen, wie man sie im Leben und nicht nur im Atelier des Photographen findet. Das Atelier ist ein Notbehelf. Dieser Aufnahmeraum sei wie die Wohnstätten der Menschen.

Hintergründe.

Alle gemalten Hintergründe, vor allem die Wolkenmalereien und Landschaftsprospekte, müssen aufgegeben werden. Freilichteffekte im geschlossenen Raum sind ein Unding, und sollten daher aus dem Atelierprogramm gestrichen werden. Zweckmäßig sind glatte Flächen, besser noch Tapeten oder Stoffe von ruhiger Struktur oder unaufdringlicher Musterung. Von Tapeten sind nur wenige diskret genug, um dem Zweck gut dienen zu können. Das Muster soll lediglich Abwechslung in den Hintergrund bringen, darf aber keinesfalls die Figur beeinträchtigen. Von solchen Hintergründen — mögen sie aus Tapeten oder Stoffen bestehen — wird man eine Anzahl zur Verfügung halten müssen, um nicht eintönig zu werden; von Zeit zu Zeit muß man auch in diesen Dingen einen Wechsel eintreten lassen. — Auch hier kann man kein Schema geben, alles ist vom eigenen Gefühl abhängig. So zeigt u. a. Perscheids Damenbild (Abb. 72), daß auch ein glatter, ungemusterter Hintergrund sich, wenn man Anordnung und Beleuchtung zu wählen weiß, wirkungsvoll verwenden läßt. Unsere zahlreichen Abbildungen geben hierzu weiteres Studienmaterial.

Ferner zeigt das Bildnis Perscheids, daß durch geschickt am Hintergrund angebrachte Bilder ein Ausgleich in der Verteilung der Massen geschaffen werden kann. Man kann sich in der Komposition an Vorbilder der Malerei anlehnen, muß sich aber hüten, in schablonenmäßige Tricks zu verfallen. Als Bilder, die immer diskret zurücktreten müssen, verwendet

man zweckmäßig gute Reproduktionen nach Gemälden oder gediegene graphische Werke.

Steht dem Photographen ein besonderer Empfangsraum zur Verfügung, so empfiehlt es sich, diesen geschmackvoll, einheitlich so einzurichten, daß die einzelnen Stücke der Einrichtung gelegentlich, um Abwechslung zu schaffen, auch für die Aufnahme verwendet werden können. Und recht viel Freiheit muß in allem herrschen.

Zum Kopfhalter, dem nach herkömmlichen Begriffen unentbehrlichen Requisit, sollte man nur in dringendsten Notfällen greifen. In Wohnzimmern verbietet sich die Anwendung solcher schwerfälligen Instrumente von selbst und in dem viel kräftigeren Atelierlicht kann man sie erst recht entbehren. Am besten läßt man dieses Marterwerkzeug ganz beiseite.

Beleuchtungsvorrichtung. Dimensionen des Raumes.

Die Beleuchtungsmöglichkeiten sind natürlich im Atelier zahlreicher als im Zimmer, wo man mit feststehenden Lichtquellen rechnen muß. Im Atelier ist Oberlicht, Seitenlicht, Vorderlicht nach Belieben zu haben, und mancher wird sich der Möglichkeit, das Licht nach bestimmtem Plane zu verändern und anzuordnen, nicht ganz begeben wollen. Festzuhalten ist aber dabei, daß das Licht lediglich die Aufgabe hat, die Formen lebendig und charakteristisch zum Ausdruck zu bringen, daß alle Schablone, Schön- und Flaumacherei, die das konventionelle Atelier mit seinem stereotypen „vorderen, oberen Seitenlicht" groß zog, durch Klarheit und Kraft ersetzt werden muß. Wer bei seinen Beleuchtungsexperimenten nicht bestimmte, aus der Beobachtung des Lebens hervorgehende Absichten hat, suche lieber auch im Atelier die natürliche Beleuchtung, die wir in den Wohnräumen beobachten, herzustellen.

Dies ist nicht schwer zu erzielen. Wir schließen alles Oberlicht, das wir überhaupt viel weniger als die alte Atelierphotographie verwenden, durch Zuziehen dunkler Gardinen ab, und regulieren das Seitenlicht, das wir in unserem Raum rein und ziemlich groß zur Verfügung haben wollen, durch Ziehen der Gardinen so, daß zwei Öffnungen etwa von der Größe und in dem Abstande zweier Fenster bleiben. — An Stelle der langweiligen und unschönen Gardinenvorrichtungen, wie sie in den Ateliers üblich sind, können am Seitenlicht dünne, moderne Gardinen treten, die sich auf Messingstangen hin und her schieben lassen. Diese werden durch etwa bis zur Höhe von 2 m über dem Fußboden gehende, ebenfalls zum Ziehen eingerichtete kleine Gardinen von dunklem Stoff ergänzt, um das

Licht von den unteren Partien des Gesichts abschließen und jene wirksamen hohen Seitenbeleuchtungen herstellen zu können. Man nehme reines Seitenlicht oder reines Oberlicht (das auch sehr schön sein kann), nicht aber jene verschwommene Unausgesprochenheit, die wir auf den meisten Atelierbildern finden. Das Studium des Lichtes, seine Einschränkung und Anwendung bei den verschiedenen Charakteren, den verschiedenen Lebens- und Altersstufen, ist das wichtigste für den Photographen, und auch etwas, das er nur durch eigene Beobachtung lernen kann. So etwas hat viel mehr Wert, als die schönste Einrichtung.

Um bei Verwendung reinen Seitenlichtes mit dem Aufreflektieren der Schattenseite nicht zu viel zu tun zu haben, empfiehlt es sich, Wände und Decke des Raums in hellen Farben zu halten. Daß die „harmonische Ausgeglichenheit" alter Manier nicht nur nicht erforderlich, sondern verwerflich ist, haben wir oft genug betont. — Der Atelierraum selbst wird zweckmäßig 8 m lang sein, damit man die Möglichkeit hat, lange Brennweiten, deren Vorzüge bereits erörtert wurden, benutzen zu können.

Zimmerateliers. Massenfabrikat und persönliche Leistung.

Fraglos kann auch der Berufsphotograph in einem geräumigen Zimmer mit hohen, breiten Fenstern auskommen. Die Fenster, welche gewöhnlich etwa 90 cm über dem Fußboden beginnen, sollten hier möglichst 2 m Höhe erreichen, um das nötige Oberlicht herzugeben. In den neuen Häusern der Großstadt findet man wohl Räume, die diesen Bedingungen entsprechen, und die sich mit einigem Geschick für Porträtaufnahmen herrichten lassen. Führte sich diese Art ein, so würden sicher die Architekten dem Bedürfnis entgegenkommen und vielleicht ebenso gute Zimmerateliers erbauen, wie sie größtenteils jetzt schlechte und unpraktische Glaskasten für die Photographen hinsetzen. Es gibt bereits eine Anzahl sehr angesehener moderner Bildnisphotographen, die in großen Zimmerräumen oder in Malerateliers mit geradem Licht arbeiten. Je intimer man die Arbeit gestalten will, desto mehr wird man sich von den stimmungtötenden Glaskästen los machen.

Das Arbeiten in geeignetem Zimmerraum wird, abgesehen davon, daß man hier von den Chikanen des Glasdaches, der Sonnenglut im Sommer, dem Durchlecken im Winter, befreit ist, unterstützt durch ideelle Momente, die ihm eine sichere Rolle in der Bildnisphotographie der Zukunft geben.

Das Atelier in seiner herkömmlichen Form ist viel mehr auf die Massenproduktion und auf das maschinenmäßige Herunterarbeiten einer möglichst

großen Menge gleichförmiger Bilder, als auf die Pflege persönlicher Leistungen zugeschnitten. Hier ist die moderne „Arbeitsteilung", die den Geist tötet und den Menschen zur Maschine macht, durchgeführt. Einer macht das Negativ, der zweite retuschiert es, der dritte macht den Abzug, den wieder der vierte retuschiert und der fünfte aufzieht. So können die fertigen Stücke wohl Gleichmäßigkeit und äußerliche Akkuratesse erreichen —, persönliche Leistungen sind sie nicht. Tatsächlich ist die gesamte alte Porträtphotographie über einen Leisten geschlagen; das Eigenleben des einzelnen verschwindet hinter dem Massenprodukt und wird im Atelierbetrieb bald entrechtet und verbraucht.

Solange das Bedürfnis für solche Produkte vorhanden ist, werden sie auch gemacht werden; hier spricht das Geschäft, und die „Nachfrage" regelt die „Produktion". Wir aber müssen den Blick auf etwas anderes richten.

Es ist kein Zweifel, daß die Photographie zu edleren Aufgaben berufen ist, als unter Spekulation auf die Eitelkeit der Menschen lohnende Geschäfte zu etablieren. Die Entwickelung drängt bereits zu der Einsicht, daß solche Geschäfte nur noch lohnen, wenn sie in großem Maßstabe, mit bewußter Kultivierung des Massenproduktes betrieben werden. Die Zeit sichtet und klärt; die kleinere Werkstätte kann auf diesem Grunde nicht mehr bauen.

Da hilft denen, die nicht in der Masse verbraucht werden und selber leben wollen, nur das Zurückgehen in kleinere Verhältnisse mit höheren Zielen. Diese lassen sich nur in einer Arbeit finden, die wieder von dem einzelnen getragen wird.

Wer diesen Weg findet und geht, gibt immer mehr von jenem alten Atelierspuk auf; so wird aus dem durch stete Angst vor der Konkurrenz verhetzten Fabrikanten ein selbständiger, freier Mensch, der mit seinem ganzen Wesen hinter seiner Arbeit steht, und dessen auf eigenen Schultern getragene Leistung niemand nachmachen oder gefährden kann.

Bei unseren heutigen Zuständen mag dieser Gedanke als weltfremd erscheinen. Und dennoch machen sich einige daran, solches zur Tat werden zu lassen, und der Erfolg gibt ihnen recht. Möchte diese Erkenntnis zum Nutzen unserer Gesamtkultur immer mehr die herrschende werden.

Das Negativ.

Entwicklung in Schale und Standgefäß.

Der außerhalb des Ateliers unter den verschiedensten Licht- und Belichtungsverhältnissen arbeitende Porträtphotograph muß die Entwicklung mit einiger Virtuosität handhaben, denn sie ist berufen, die Belichtungsdifferenzen so weit als nur möglich auszugleichen. Es gilt, durch aufmerksame Leitung der Hervorrufung alles herauszuholen, was das Negativ an Tonabstufung hergeben kann, und eine hier begangene Unvorsichtigkeit kann das ganze Resultat in Frage stellen, da der Grundcharakter der Platte für das Gelingen des Bildes in den folgenden Prozessen maßgebend bleibt.

Die Atelierphotographie, welche mit immer gleichmäßigem, reichlichem Licht arbeitet, hat es leicht mit der Entwicklung. Auch bei Freilichtaufnahmen ist man nicht um genügende Durchexposition verlegen, ja man wird hier oft noch durch mäßigen Bromkalizusatz zum Entwickler den nötigen Kontrast im Negativ herstellen müssen. Anders bei Zimmeraufnahmen; hier müssen wir uns oft mit einem Minimum von Exposition begnügen, besonders wenn bei mäßigem Licht in dunkeln Räumen unruhige Personen oder Kinder aufzunehmen sind. Da würden wir mit der gewöhnlichen Schnellentwicklung in der Schale ganz unbrauchbare Negative erzielen. Wir müssen zum Entwickeln in den stark verdünnten Lösungen greifen, die als „Standentwickler" bekannt sind und die Fähigkeit haben, weitgehende Belichtungsunterschiede auszugleichen. Man kann wohl sagen, daß es erst durch die Standentwicklung möglich geworden ist, das Zimmerporträt als einen festen Faktor in die Bildnisphotographie aufzunehmen. In dieser Entwicklung gelingt es, Platten mit Tonstufen zu entwickeln, die eine nahezu doppelt so lange Belichtungszeit, als wirklich angewandt werden konnte, bei Schnellentwicklung erfordert hätte. Dies Hilfsmittel in Verbindung mit der Benutzung moderner, hochempfindlicher Platten und lichtstarker Objektive hat Zimmeraufnahmen auch unter ungünstigen Verhältnissen möglich gemacht.

Stellt man eine eben anentwickelte Platte mit der Schichtseite gegen eine Wandung, in einen mit Wasser gefüllten Behälter, beispielsweise einen Plattenspültrog, und läßt sie einige Minuten stehen, so wird man beim Herausnehmen bereits eine ganz gute Durchentwicklung finden, welche sich durch mehrmaliges kurzes Zurückbringen in den Entwickler und Wiedereinstellen in den Wassertrog zu Ende bringen läßt. Der anhaftende Entwickler wirkt, auf das Wasser zwischen Schicht und Wand verteilt, als Standentwicklung und es lassen sich einzelne unterexponierte Platten oft ganz gut auf diese Weise retten. Wer viel im Zimmerporträt arbeitet, wird es allerdings vorziehen, eigens einen Standentwickler bereit zu halten.

Vortrefflich geeignet für die Entwicklung von Porträtaufnahmen ist der namentlich von Fachleuten gern benutzte Pyrogallusentwickler. Eine gute, vielfach erprobte Vorschrift ist folgende:

Lösung I:	Pyrogallussäure	25 g
	Kaliummetabisulfit	8 g
	Wasser	250 ccm
Lösung II:	Kohlensaures Kali	125 g
	Schwefligsaures Natron	200 g
	Wasser	1250 ccm

Für normal belichtete Platten nimmt man 25—30 ccm Lösung I, 75—90 ccm Lösung II und setzt 250—300 ccm Wasser hinzu. Für unterbelichtete Platten, die zarter entwickeln sollen, nimmt man weniger Pyro (etwa 15 ccm), für reichlich belichtete Platten, die mehr Kontrast erhalten müssen, hingegen mehr (etwa 40—50 ccm). — Für Standentwicklung wird die für normale Platten angegebene Entwicklermischung noch mit der fünf- bis zehnfachen Menge Wasser verdünnt, je nachdem die Entwicklung verlängert und der Ausfall an Belichtung ergänzt werden soll.

Auch der von den Amateuren der einfachen Handhabung halber vielfach angewandte Rodinalentwickler ist bei richtiger Verwendung sehr brauchbar. Nimmt man ihn in starker Lösung (1 : 10) mit Bromkali versetzt, so entwickelt er reichlich belichtete Platten mit guten Kontrasten. Ist die Überlichtung stark, so muß bis zu völliger Undurchsichtigkeit der Platte entwickelt und nach dem Fixieren auf normale Dichte wieder abgeschwächt werden. — In dünner Lösung (1 : 30—50) dagegen gleicht Rodinal bemerkenswert Unterbelichtung aus. Verdünnung auf 1 : 50 holt bei ¼- bis ½stündiger Entwicklung fast immer auch bei Zimmerporträts genügende Einzelheiten in den Schatten heraus. Man kann aber in der

Verdünnung bis auf 1 : 200—300 gehen und erhält dann bei mehrstündiger Entwicklungsdauer sehr ausgeglichene, zarte Platten. Letzteres Verfahren empfiehlt sich für den Amateur, der eine Reihe verschieden belichteter Platten zusammen gleichmäßig entwickeln will, denn auch überlichtete Platten kommen in derart dünnem Entwickler harmonisch. Bei so langer Dauer muß man im Sommer für Kühlung der Lösung sorgen; Rodinal ist hierin nicht so empfindlich wie Glyzin, das, in der käuflichen Breiform auf 1 : 300 verdünnt, ebenfalls einen vortrefflichen Standentwickler gibt. — Lange ausgedehnte Standentwicklung wird am besten in den für diesen Zweck bestimmten Nutenkästen oder Trögen vorgenommen. Eine Platte, die, in starker Lösung anentwickelt, Unterbelichtung zeigt, muß, ehe sie in das Standgefäß eingebracht wird, leicht abgespült werden.

Selbstverständlich sind auch andere gute Entwickler bei richtiger Anwendung zum Hervorrufen von Porträts geeeignet, jedoch kann es hier nicht unsere Aufgabe sein, sie alle aufzuzählen.

Neuerdings ist statt der üblichen Standentwicklung, bei der die Platten senkrecht in Nutentrögen stehen, für das Entwickeln in verdünnten Lösungen mit Erfolg die sogenannte „Planliege-Entwicklung" verwandt worden. Die Platten bleiben hier in ebenfalls sehr verdünnter Lösung in Schalen wagerecht vollkommen ruhig liegen, bis die Entwicklung vollendet ist. An den belichteten Stellen des Negativs wird beim Entwickeln Brom frei, das sich mit dem Alkali des Entwicklers zu Kalium- oder Natriumbromid verbindet. Dieses lagert sich über den Lichtern und hält diese bei der Entwicklung zurück, während die Schatten, an denen weniger Brom frei wird, nur unbedeutend gehemmt werden. Es findet also ein vorzüglicher Ausgleich statt und auch Überexposition und Lichthof sollen fast gänzlich ausgeglichen werden. Bedingung ist, daß die Schale absolut wagerecht steht, da sonst die Bromsalze nach der Seite wandern und Wellenlinien auf der Platte erzeugen. Sehr brauchbar für diese Entwicklung sind Glycinentwickler und Brenzkatechin ohne Sulfit. Die Schalen müssen während der Entwicklung bedeckt werden.

Abschwächen und Verstärken. Charakter der Platte.

Platten, die trotz Standentwicklung übermäßige Kontraste zeigen, können mit Ammoniumpersulfat, das die Eigenschaft hat, die Lichter stärker anzugreifen, als die Schatten, abgeschwächt werden. 10 g Ammoniumpersulfat werden in 500 ccm Wasser gelöst und 5 Tropfen konzentrierte Schwefelsäure hinzugesetzt. Nach gründlichem Auswaschen des Fixiernatrons wird das Negativ bis eben zur gewünschten Dichte der Lichter abgeschwächt,

dann abgespült, einige Minuten in 20prozentige Fixiernatronlösung gebracht, wodurch die Abschwächung sofort unterbrochen und späteres Auftreten von Rotschleier vermieden wird.

Soll eine gleichmäßige Abschwächung oder Verstärkung der Kontraste erfolgen, so wird der Farmersche Blutlaugensalzabschwächer benutzt. Man gibt 5—10 ccm einer Lösung von rotem Blutlaugensalz 1 : 10 auf 100 ccm Fixiernatron 1 : 8 und schwächt bis zur gewünschten Dichte ab. Verdünnte Lösung schwächt gleichmäßig ab, starker Abschwächer dagegen greift die Tiefen mehr an als die Lichter, bringt also mehr Kontrast in das Negativ. — Der Geübte kann sich eine konzentrierte Blutlaugensalzlösung in Vorrat halten, von der er je nach dem gewünschten Verlauf der Abschwächung mehr oder weniger in eine Schale mit Wasser gibt. In diese verdünnte Lösung wird das Negativ direkt aus dem Fixierbade ohne Abspülen hineingebracht.

Durch ungenügende Entwicklung oder Abschwächung zu dünn geratene Platten werden nach sehr gutem Auswässern in einer Lösung von 5 g Quecksilberchlorid in 100 ccm Wasser gebleicht und dann, falls sehr ausgiebige Verstärkung verlangt wird, nach ¼ stündigem Waschen in Ammoniaklösung (5—10 ccm starkes Ammoniak auf 100 ccm Wasser) geschwärzt. Andernfalls genügt die haltbarere Negative liefernde Schwärzung mit Natriumsulfit 1 : 6. Zum Schluß wird in jedem Falle gut gewaschen. — Die Verstärkung sollte man nach Möglichkeit durch richtige Behandlung der Platten entbehrlich machen.

Die verschiedenen Druckverfahren und Kopierpapiere erfordern verschiedene Deckung des Negativs. Der Anfänger entwickelt fast stets zu dicht. Ein gutes Negativ muß zart sein; es soll, auf Papier gelegt, die Einzelheiten in den Schatten deutlich erkennen lassen. — Im übrigen verlangt Celloidinpapier (das wir nur zu Rohdrucken anraten) wenig Deckung, etwas mehr der einfache Höchheimer Gummidruck. Es folgt Albumin- und Platinpapier, und die meiste Deckung des Negativs erfordert der Kohledruck. Papiernegative für den Kombinationsgummidruck sind sehr dünn zu halten. — Das sind natürlich nur allgemeine Angaben. Auch nach dem Stimmungscharakter, den er den Bildern geben will, wird der Photograph seine Negative verschieden halten.

Man sollte den Negativcharakter mit dem Kopierprozeß möglichst in Einklang zu bringen suchen. Immer ist dies freilich nicht möglich; es kann auch vorkommen, daß dieselben Negative in verschiedenen Positivverfahren ausgeführt werden müssen. Da muß man das Kopieren ent-

sprechend zu modifizieren suchen und dabei merken, daß schnelles Kopieren weiche, langsames dagegen härtere, kräftigere Bilder hervorruft. Kopiert man also in der Sonne, so werden die Abzüge weicher, benutzt man zerstreutes Licht oder legt noch Seidenpapierblätter über den Kopierrahmen, so erhält man kräftigere Abzüge mit mehr Gegensätzen. Für das schlechte Winterlicht gilt also die Regel, die Negative im allgemeinen dünn zu halten.

Retusche.

Über die Retusche können wir uns nach den Ausführungen des ersten Teils kurz fassen. Die dort gegebene Zusammenstellung der Atelierbilder zeigt die auf diesem Gebiet begangenen Sünden zur Genüge. Das übertriebene „Verschönern", zu dem der Fachphotograph die Retusche verwandte, hat sie feinempfindenden Menschen zuwider gemacht. So kam es, daß man die Ansicht vertrat: das Porträtnegativ müsse von jeder manuellen Bearbeitung frei bleiben. Dies könnte aber so bestimmt nur dann zutreffen, wenn unsere Platten wirklich die Natur wiedergäben, wie sie ist. Das ist selbst bei normal belichteten Negativen — zu schweigen von der durch Unter- und Überexposition häufig hervorgerufenen Verfälschung der Tonwerte — nicht der Fall. Allein die Farbenblindheit der noch meist verwandten, gewöhnlichen Platten kann zu falschen Fleisch- und Haartönen, zum Entstehen dunkler Flecken im Gesicht des Dargestellten veranlassen, von denen in der Natur kaum eine Spur zu sehen ist. Charakteristische Züge werden oft von der Photographie unschön übertrieben. Solche augenscheinlichen Mängel der photographischen Technik kann man doch nicht gelten lassen, und warum sollte hier die bessernde Hand nicht einsetzen, wenn sie nur die schuldige Kenntnis und Achtung der Natur lenken. Wenn wir uns fest auf den Standpunkt stellen, daß die Retusche stets nur eine Verbesserung photographischer Fehler, niemals ein „Verschönern" im herkömmlichen photographischen Sinne zur Aufgabe hat, so wird uns im übrigen hingebendes Studium der Natur schon vor Entgleisungen bewahren, und wir werden von den Mitteln der Retusche, deren ausführliche Aufzählung an dieser Stelle zu weit führen würde, eben nur da Gebrauch machen, wo sie am Platze sind.

Die häufig unterlaufenden Plattenfehler, Unregelmäßigkeiten und Löcher in der Schicht werden wir selbstverständlich beseitigen müssen. Auch der Amateur muß sich mit den hierfür vorhandenen Mitteln bekannt machen. Überreibt man die Schicht der Platte mit einem Leinwandlappen, der mit Mattolein betupft ist, so wird sie für Bleistift empfänglicher.

Nicht zu tiefe helle Stellen und etwa auch Sommerflecke im Gesicht, die auf der Photographie oft unerträglich übertrieben kommen, lassen sich mit Koh-I-Noor F bequem bearbeiten. Sehr lichte Flecke oder Löcher in der Schicht werden mit feinem Marderpinsel und chinesischer Tusche, der etwas Gummi zugesetzt wurde, zugedeckt.

Selbstverständlich muß besonders die Bleistiftretusche so viel als nur irgend möglich eingeschränkt werden. Für unselbständige Menschen, die den Sinn der Photographie nicht begriffen haben und die Natur nicht kennen, wird hier immer die Gefahr der Ausartung in jene „verschönernde" Atelierretusche drohen, die man unter keinen Umständen verteidigen kann. Da hilft nichts als Sehen lernen, durch Beobachten des Menschen in der Natur die nötige Kenntnis von Form, Licht und Schatten allmählich zu erwerben.

Einschränkung der Retusche kann man, neben dem Gebrauch orthochromatischer Platten, durch Vermeiden geschnittener Schärfe erzielen. Weichheit der Zeichnung, die dabei nicht in totale Unschärfe auszuarten braucht, ist, wie schon bemerkt, der Bildwirkung ganz förderlich, hindert das Übertreiben der Charakteristik und läßt kleine Unebenheiten und Flecke verschwinden.

Übermäßige Kontraste, die trotz aller Vorsicht beim Entwickeln im Zimmerporträt häufig auftreten, lassen sich durch Decken der Schattenpartien auf der Glasseite der Platte mit der erwähnten Gummifarbe unschwer mildern. Die Farbe wird mit nicht zu kleinem Pinsel aufgestrichen und mit dem Finger oder bei größeren Flächen mit einem Vertreiberpinsel vertrieben. Die die Konturen der zu deckenden Stellen überschreitende Farbe wird mit einem Federmesser fortgeschabt.

Einfacher noch ist es, die ganze Glasseite der Platte mit Mattlack zu übergießen. Nach dem Erstarren wird die Lackschicht an den Lichtpartien mit dem Messer fortgeschabt. Da der Mattlack nicht nur weiß, sondern auch in grüner, gelber und roter Färbung erhältlich ist, kann man jeden Grad der Deckung herstellen. Bei zu weichen Platten mit ungenügenden Kontrasten wird der umgekehrte Weg eingeschlagen: die Schatten werden fortgekratzt und die Lichter bleiben gedeckt stehen. Hält man es für nötig, so kann man auf der Lackschicht Einzelheiten noch mit Bleistift oder Estompe decken.

Niemals sollte man mit der Retusche irgend etwas machen, was man nicht genau überlegt hat, und dessen Wirkung man nicht sicher berechnen kann. Andernfalls bleibt die Platte viel besser wie sie ist.

Vergrößern.

Mit dem Vergrößern sollte man sich erst befassen, wenn die Aufnahme und Kontaktkopie im kleinen Originalformat vollkommen beherrscht wird. Auch der Berufsphotograph, der lebendige, naturwahre Bilder liefert, die Eigenwert besitzen und keine unpersönliche Schablonenware sind, kann mit der Arbeit in kleinen Formaten zunächst ganz gut auskommen und sich daraufhin einen Kundenkreis erwerben. Und der Amateur muß sorgfältig prüfen, ob die Vergrößerung am Platze ist. Es macht sich ein Zug geltend nach großen Formaten. Man meint, wenn man die Aufnahme stark vergrößert, so erzielt man dadurch auch eine starke Wirkung. Das trifft aber nur zu, wenn die Aufnahme gut ist und durch die Monumentalität der Auffassung das große Format rechtfertigt. Die Vergrößerung soll eine Ausnahme sein, sie darf nicht wahllos und kritiklos vorgenommen werden, wie das häufig geschieht. Es gibt Photographen, die ihre hübschen kleinen Aufnahmen aus dem Leben dadurch verderben, daß sie sie mit Vergrößerung und Gummidruck zu anspruchsvollen Kunstwerken aufzublasen suchen.

In den meisten Fällen werden 13 × 18 und 18 × 24 Aufnahmen genügen, und namentlich für den Berufsphotographen neuer Art wird das 13 × 18 Format den Grundstock aller Arbeit bilden. Nur bei Bildern, die von der Wand herab wirken sollen, muß zu stärkeren Vergrößerungen gegriffen werden. Immer sollten hierzu nur die in den Tonwerten und der linearen Anordnung besten und würdigsten Aufnahmen verwendet werden. Jeder Mangel, der im kleinen Format vielleicht ganz unauffällig bleibt, tritt bei starker Vergrößerung störend hervor.

Die direkte Vergrößerung auf Bromsilberpapier sollte für unseren Zweck im allgemeinen nur da verwandt werden, wo es an Zeit zur Herstellung großer Platten oder Papiernegative und Benutzung vornehmerer Kopierverfahren mangelt. Es ist schwer, in der Bromsilbervergrößerung eine gute Tonabstufung zu erhalten, dem großen Bilde die nötige Kraft der Tiefen und Feinheit der Mitteltöne zu geben. Vor allem müssen die Mittel zur Beeinflussung des Drucks, die in schneller oder langsamer Belichtung beim Vergrößern, in der Art der Entwicklung und in den chemischen Tonungen gegeben sind, mit Anpassung an die jeweiligen Verhältnisse beherrscht werden. — Gar nicht zu denken ist hier natürlich an jene mit der Hand so übermäßig und verständnislos überarbeiteten Bromsilberporträts, die einen besonderen Zweig der Massenporträtfabrikation bilden, und aus denen jede Spur von Leben und Natur hinausgemalt worden ist.

Ein vortreffliches Mittel zur Ausgestaltung der kleinen Aufnahmen bietet dagegen die Plattenvergrößerung. Hier kann man in Tönen und Zeichnung nicht nur alles halten, was das kleine Negativ gibt, man kann auch Änderungen und Verbesserungen zugunsten der Bildwirkung vornehmen. Die Töne können durch kürzere oder längere Belichtung kräftiger oder weicher gehalten werden, und die Zeichnung kann durch mehr oder minder unscharfes Einstellen in jedem gewünschten Grade beeinflußt werden, während verständige Anwendung der Retusche manches unterdrücken oder hervorheben kann. So kann die Hand des Geübten die Bildwirkung steigern.

Mäßige Vergrößerungen werden auf Platten hergestellt. Man fertigt von dem Originalnegativ auf feinkörniger, also wenig empfindlicher, mit Lichthofschutz versehener Bromsilbergelatineplatte durch Kontaktkopie im Kopierrahmen oder noch besser mittels Kohledruck ein Diapositiv. Beim Kopieren auf Bromsilberplatte muß schon durch Nähern oder Entfernen der Lichtquelle, oder durch Dämpfung des Lichts mittels Zwischenschalten von Mattscheiben oder Seidenpapierfolien, ferner durch entsprechende härtere oder weichere Entwicklung der Charakter des Diapositivs in Hinsicht auf den gewünschten Effekt beeinflußt werden. Von dem kleinen Positiv wird dann im Vergrößerungsapparat das Negativ in gewünschter Größe hergestellt, und auch hierbei muß auf Art der Belichtung und Entwicklung sorgfältig geachtet werden. — Ist die Vergrößerung nicht zu stark, so kann auch mit bestem Erfolg nach dem kleinen Originalnegativ im Apparat ein vergrößertes Diapositiv auf unempfindlicher, lichthoffreier Bromsilberplatte genommen werden, nach dem das große Negativ dann auf eben solchem Material oder durch Kohledruck im Kontaktdruck hergestellt wird. Bringt man hier am Diapositiv und Negativ die oben erwähnte Mattlackretusche zur Beeinflussung der Tonwerte geschickt in Anwendung, so sind auf diese Weise weitgehende Verbesserungen möglich.

Über das Format 30 × 40 cm hinaus wählt man am besten Vergrößerung nach kleinem Kontaktdiapositiv auf Negativpapier, das natürlich in möglichst vollendeter Qualität verwandt werden muß. Die Struktur des Papiernegativs stört bei diesen Größen nicht im geringsten, ja sie kann die Wirkung günstig beeinflussen. Bearbeitungen aber lassen sich auf diesem Material viel leichter vornehmen als auf der Platte. Solche Retuschen, die sich auch hier, immer im Hinblick auf Naturwahrheit und organischen Zusammenhang, möglichst nur auf Flächenbehandlung, Verbesserung der Töne und Hervorheben des Wesentlichen erstrecken sollten, werden mit

Bleistift und Wischer ausgeführt. An zu dichten Stellen, die tiefer kopieren sollen, wird das Papier durch Öl oder Vaseline transparent gemacht.

Für die riesigen, nach Metern messenden Formate, die der dekorativ arbeitende Gummidruck erreicht, werden die Negative nach kleinen Diapositiven im Vergrößerungsapparat auf gewöhnlichem, mattglattem Bromsilberpapier hergestellt, das zum Kopieren dann mit Vaseline transparent gemacht wird.

Mit diesen Bemerkungen zur Vergrößerung müssen wir uns begnügen, die eingehende Schilderung der Apparate und Methoden den Spezialpublikationen über diesen Gegenstand überlassend.

Das Positiv.

Durch ein angemessenes Kopierverfahren erst wird die Aufnahme zu voller Geltung gebracht. Für Porträtphotographien sind die glänzenden Papiere und namentlich das Celloidinpapier, das zur Herstellung der Massenprodukte dient, nicht geeignet. Wir benutzen es lediglich zur bequemen Herstellung von Probedrucken, nach denen die Wahl der gelungensten Aufnahme und die Disposition über die Weiterbearbeitung getroffen wird. Für diese dann muß man ein Verfahren wählen, das den uniformen, mechanischen Charakter der Kopien vermeidet und einer persönlichen, bewußten Arbeit Spielraum gibt.

Bromsilber und Mattcelloidin.

In dieser Hinsicht bietet auch das Bromsilberverfahren wenig Chancen; doch kann es der in der Zeit beschränkte Amateur bei geschickter Leitung zu einigermaßen persönlichen Wirkungen verwenden. Mit Erfolg ist folgende Methode angewandt worden. Man setzt zwei Schalen Rodinalentwickler (½ bis 1 : 100 und 1½ bis 2½ : 100) an. Während die Bromsilberkopie in der schwachen Lösung anentwickelt, wird ein Pinsel benutzt, um gewisse, mehr hervorzuhebende Stellen im Bilde mit stärkerem Entwickler aus der anderen Schale zu übergehen. Zum Schluß wird in der starken Lösung noch etwas nachentwickelt, um Streifenbildung zu vermeiden. — Außerordentlich abhängig ist das Resultat von der Verwendung guter Papiere, die durch Anwendung mehr oder minder kalter Bäder, Zusatz oder Fortlassen von Bromkali auch schon beim Entwickeln ein Variieren des Tons in gewissen Grenzen gestatten sollten. Bei bewußter Verwendung kann man die eigentümlich duftige Weichheit, welche das Bromsilberpapier den Bildern gibt, an geeigneter Stelle für besondere Stimmungswirkungen benutzen.

Vielfach werden von Amateuren und Fachleuten die jetzt unter verschiedensten Namen in zahlreichen guten Fabrikaten existierenden Mattcelloidinpapiere mit Platintonung verwandt, die in der Tat an Wirkung des Bildes ganz bedeutend über den gewöhnlichen Papieren mit glänzen-

der Oberfläche stehen. Auch dieses Material aber schafft auf die Dauer Eintönigkeit, und man sollte auch die edleren Verfahren in die Arbeit einbeziehen.

Platin und Mattalbumin. Der echte Platindruck ist erst in neuer Zeit ganz zu seinem Rechte gekommen. Die amerikanischen Kunstphotographen haben gezeigt, daß sich mit ihm eine weite Skala verschiedenster Wirkungen, von dem zartesten Duft, der nur wie ein Silberhauch über dem Bilde liegt, bis zur kraftvollsten Modulation mit allen Tonstufen erzielen läßt. In Deutschland haben wir im Sepiaplatindruck die größten Formate gesehen, von einer Kraft, die sich mit der des Gummidrucks messen kann. Solche Wirkungen lassen sich allerdings mit Sicherheit nur erzielen, wenn man die Präparation des Papiers selbst vornimmt, und es wird eingehender Beschäftigung mit dem Gegenstande unter Benutzung guter Spezialanleitungen[1]) bedürfen, um nicht bei grauen, monotonen Kopien hängen zu bleiben.

Ein leicht zu behandelndes neues Material, das an absoluter Mattheit der Oberfläche dem Platinpapier gleicht und neben anderen Verfahren zu Porträtkopien von guter Bildwirkung benutzt werden kann, ist das je nach der Behandlung mit gewöhnlichen oder Platin-Tonbädern verschiedene brauchbare Töne hergebende Matt-Albuminpapier.

Kohledruck. Ozotpyie. Öldruck. Das Platinpapier in seiner gewöhnlichen Form ist hauptsächlich für kleinere Formate geeignet, die größte Rolle aber zur Herstellung kleiner und größerer Bilder spielt in der neuen Bildnisphotographie der Pigment- oder Kohledruck. Das Kohledruckverfahren[2]) stellt die Wahl einer ganzen Reihe brauchbarer, abwechslungsreicher Farbentöne frei und verleiht den Drucken bei voller Erhaltung aller Feinheiten des Negativs einen sehr vornehmen Charakter. Gerade dem Berufsphotographen, der sich der neuen Art widmen will, kann die Beschäftigung mit diesem schönen Verfahren nicht genug angeraten werden. Die Wahl der Papiere muß natürlich mit Geschmack erfolgen. Speckige, glänzende Oberfläche und schreiende Farben müssen vermieden werden. — Man lasse sich durch Fehlresultate, die anfangs beim Kohledruck immer auftreten, nicht entmutigen, und suche die Schwierigkeiten, unter denen namentlich der doppelte Übertrag eine Rolle

---

[1]) Eine solche findet sich in J. Gaedicke „Das Platinverfahren“ und A. v. Hübl „Der Platindruck“.

[2]) Ausführlich beschrieben in Vogel-Hanneke „Das photographische Pigmentverfahren“. Berlin, Verlag von Gustav Schmidt.

spielt, an der Hand einer zuverlässigen Anleitung zu überwinden. Einzelne Fachleute, die den Kohledruck fast ausschließlich anwenden, haben bewiesen, daß man bei genügender Übung das Verfahren mit vollkommener Sicherheit handhaben kann. Zu wenig beachtet wird von den Amateuren im allgemeinen, daß die Konzentration der Kaliumbichromatlösung, mit der das Kohlepapier sensibilisiert wird, dem Charakter der Negative angepaßt werden muß. Starke Bäder liefern ein weicher-, schwächere ein härterkopierendes Papier, und dem entsprechend schwankt der Kaliumbichromatgehalt zwischen 2 und 5—6 pCt. Das sensibilisierte Papier wird nach leichtem Ausquetschen am besten ohne Benutzung komplizierter Aufhänge- und Trockenvorrichtungen einfach an zwei Klammern in einem vor direktem Tageslicht einigermaßen geschützten luftigen Raum (Korridore sind häufig gut hierzu geeignet) aufgehängt. — Das käufliche Übertragspapier zeigt mitunter Neigung zum Losgehen, und manche Fachleute gelatinieren sich daher selbst Papier für den einfachen Übertrag oder unterziehen das käufliche Material einer Nachpräparation. Das Selbstpräparieren gibt zugleich den Vorteil freier Wahl bezüglich des Korns, der Farbe und Größe des Papiers.

Die Autotype Co. bringt jetzt auch lichtempfindliches Kohlepapier in den Handel, das dem Amateur die Mühe des Sensibilisierens erspart. Die mit diesem in Blättern von 13 × 18 und 18 × 24 gefertigten Papier hergestellten Bilder zeichnen sich durch eine sehr angenehme, absolut matte Oberfläche aus. Die Haltbarkeit dieses lichtempfindlichen Kohlepapiers ist natürlich begrenzt. — Bei den N. P. G.-Pigmentfolien ist als Unterlage für die Pigmentschicht nicht Papier, sondern Zelluloid verwandt. Die Folie ist so dünn, daß durch die Zelluloidschicht, also von der Rückseite kopiert werden kann, wodurch der doppelte Übertrag gespart wird.

Ein neues Druckverfahren, welches ganz ohne Übertrag die Herstellung von Pigmentkopien gestattet, ist die 1899 von Manly zuerst publizierte Ozotypie. Hier wird zunächst auf chromiertem Papier ein Bild kopiert, das dann in ein Pigmentbild umgewandelt wird. Dieses interessante Verfahren, das sich in großen Zügen in dem angeführten Buch von Vogel-Hanneke, ausführlicher in einer besonderen Publikation von A. v. Hübl beschrieben findet, harrt noch seiner Entwicklung. Die damit erzielten Bilder stehen durchschnittlich den herkömmlichen Pigmentkopien an Feinheit nach. Dennoch haben namentlich englische Kunstphotographen bewiesen, daß sich dieser Prozeß benutzen läßt, um persönliches Empfinden in den Bildern zur Geltung zu bringen; es wäre zu wünschen, daß man

sich auch in Deutschland mehr mit dem interessanten Verfahren beschäftigt. Vorzüge, die es empfehlen, sind einmal Fortfall des umständlichen und diffizilen Übertragens, dann Sichtbarwerden des Bildes beim Kopieren, wodurch die Benutzung des Photometers erspart wird, und endlich eine große Widerstandsfähigkeit der Bilder.

Auch Manlys Ozobromprozeß, ebenfalls ein vereinfachter Pigmentdruck, hat bei den Kunstphotographen seine Liebhaber gefunden. Hier werden die Bilder von einem gewöhnlichen Bromsilberbilde, das mit besonders präpariertem Pigmentpapier in Kontakt gebracht wird, abgezogen. Vergrößerte Pigmentbilder können nach den Originalnegativen mittels einer Vergrößerung auf Bromsilberpapier ohne vergrößertes Negativ hergestellt werden.

Ein unter dem Namen Öldruck ebenfalls neuerdings von einzelnen Kunstphotographen zur Herstellung malerisch wirksamer Bilder angewandtes Verfahren ist eine Art Lichtdruckprozeß. Über diese Versuche orientiert ein Buch von C. Puyo-Paris (im Verlag von G. Schmidt ist eine Übersetzung des französischen Originals erschienen). Es ist sicherlich das Verfahren, das die weitgehendsten Eingriffe der Hand nicht nur in sich schließt, nein bedingt. Denn die Zahl der Möglichkeiten, durch manuelle Eingriffe das Endresultat zu bestimmen, ist kaum in einem anderen Druckverfahren in solchem Maße gegeben. Dieses bildet seinen wesentlichsten Vorzug in der Hand desjenigen, der Kenntnisse, Geschmack und eine klare Vorstellung von dem zu erstrebenden Endresultat hat. Anfängern ohne sicheres Gefühl für Tonabstufungen aber dürfte das Verfahren anfänglich viel Enttäuschungen bereiten. Zwei Beispiele mögen die Eigenart des Verfahrens kennzeichnen. Das eine stammt von Demachy-Paris (Abb. 87) (da Frankreich die Wiege des Ölfarbendrucks ist), das andere von T. Syms (Abb. 93). Beide befinden sich unter den Bildern des ersten Teils. Es macht sich allenthalben bei den selbständigen Arbeitern das Streben nach eigenen Ausdrucksmitteln geltend; und je mehr die Photographie zu einem Kunsthandwerk wird, desto größere Liebe zum Material wird der einzelne gewinnen. In neuester Zeit ist noch ein Verfahren hinzugekommen, das mit Askaudruck bezeichnet wird. Doch sind die Versuche hiermit noch nicht weit genug gediehen, um angeben zu können, welchen Wert dasselbe für das Porträt zu erreichen vermag.

Gummidruck.

Eines der freiesten von den Kopierverfahren ist nun jene Abart des Pigmentdrucks, die als Chromgummidruck in der Kunstphotographie Deutschlands eine so große Rolle

spielt, und deren Charakteristik wir im ersten Teil unserer Betrachtungen ausführlich gegeben haben (vgl. S. 42, 43 und 44). Der Gummidruck ist ein direkter Pigmentdruck. Hier streicht sich der Photograph sein Papier selbst mit der Mischung von Ammoniumbichromat, Gummi und Farbe, und die freie Wahl des Papierkorns und Farbzusatzes erlaubt bereits eine sehr starke Beeinflussung der Bildwirkung nach persönlichem Empfinden. Das Zerlegen des Bildes in verschiedene Einzeldrucke gibt hierzu ein weiteres Mittel an die Hand. Da es schwer ist, mit einem Drucke den Tonabstufungen gerecht zu werden, zerlegt der Gummidrucker das Bild in eine Reihe einfacher Tonstufen, die übereinander gelegt werden. Gewöhnlich wird zuerst eine Schicht mit wenig Farbe gegeben, welche die Lichter liefert. Nach dem Kopieren, Entwickeln und Trocknen erfolgt ein zweiter Aufstrich mit mehr Farbe, der nach kürzerer Belichtung nur die Mitteltöne gibt. Ein fernerer Aufstrich enthält noch mehr Farbe und gibt mit kürzester Belichtung die Kraft in den Schatten. Nach Belieben kann man weitere Präparationen zur Ergänzung der Tonstufen folgen lassen, da jedoch, wie Watzek, einer der erfolgreichsten Gummidrucker, bemerkt, die Eigenart dieses Verfahrens in der malerischen, dekorativen Wirkung liegt, die durch den Kombinationsdruck leicht aufgehoben werden kann, so soll man sich bemühen, mit der Kombination weniger Bildschichten auszukommen. „Dekorative Wirkung" aber kann nicht gleichbedeutend sein mit jenen flachen Schatten und ausgerissenen Lichtern, welche der einfache Gummidruck häufig zeigt. Die Feinheit der Tonwerte zu achten und sie höchstens mit bewußter Absicht zu vereinfachen, um eine gewollte Bildwirkung, ein Hervorheben des Wesentlichen zu erreichen, nicht aber sie zu verschlechtern, muß die Aufgabe des Gummidruckers sein. Die allzu schwere Wirkung der Gummidrucke, die wir in diesen vielen ungewollten Dämmerstimmungen mit den undifferenzierten Schattenpartien zu sehen bekommen, muß man durch Entwicklung der Technik vermeiden lernen; sie ist kein „malerischer" Vorzug, sondern ein Mangel des Verfahrens. Bandelow empfiehlt vorsichtiges Übereinanderlegen mehrerer dünner Drucke und dann Hineinbringen der Tiefe durch einen nicht zu dunkeln Schlußdruck in reinem Schwarz, um die Lichter rein zu halten, die Schwere zu vermeiden und die feinen Übergänge in den Mitteltönen zu halten. Der Grad der Tonvereinfachung wird sich ferner nach dem Format des Gummidrucks richten. Kleine Formate werden im allgemeinen neben zarterem Korn mehr Detail und Abstufung zeigen müssen. Scharf hat bewiesen, daß sich auch fein-

körnige, weiche Gummidrucke, die doch kraftvoll wirken und alle wünschenswerten Einzelheiten zeigen, erzielen lassen. Im Gegensatz zur gewöhnlichen Art gibt er zuerst einen kräftigen Aufstrich, der nach dem Kopieren und Entwickeln ein gut sichtbares Bild der Schattenpartien auf dem Papier hinterläßt, um dann eine dünnere Farbschicht mit mehr Bichromat für den Mitteltondruck folgen zu lassen. Die weiteren Drucke werden je nach der Stimmung, welche das Bild erhalten soll, mit hart oder weich druckenden Präparationen erzielt. Im allgemeinen gibt stärkerer Gummigehalt härter druckende, mehr Bichromatgehalt weich durckende Schichten. Scharf belichtet reichlich und entwickelt nach 5—15 Minuten langem Wässern der Kopie durch Übergießen mit einer Mischung von kaltem Wasser und Sägemehl, wobei die Stellen des jeweiligen Drucks, welche weniger affiziert werden sollen, nicht so kräftig begossen oder auch mit nassem Fließpapier bedeckt werden[1]). — Gewöhnlich wässert der Gummidrucker die Kopie mit der Schichtseite nach unten in mehrfach gewechseltem Wasser, bis das Bild deutlich sichtbar ist, stellt sie dann auf eine Staffelei oder hängt sie an Klammern auf, um nun mit Pinsel oder Zerstäuber nach persönlichem Empfinden Auflichtungen oder Veränderungen gewisser Bildpartien in Hinsicht auf den gewünschten Bildeffekt vorzunehmen. Durch gesättigte Alaunbäder wird zum Schluß alles überschüssige Bichromat aus dem fertigen Bilde entfernt.

Die Franzosen, die dem Gummiprozeß zuerst Eingang in die künstlerische Photographie verschafften, sind nicht zum Kombinationsdruck weitergegangen, sondern suchen Kraft der Tiefen und Tonschönheit auf besondere Weise durch einen einzigen Druck zu erreichen. Demachy sagt darüber in dem bereits erwähnten Werke „Camera-Kunst“: „Die deutsche Schule erzielt die schönen, kräftigen Töne ihrer sehr großen Tafeln durch doppeltes und dreifaches Drucken — also durch Verstärkung. Die französische Schule, deren Formate gewöhnlich kleiner sind und selten die Dimension 24 × 30 überschreiten, sucht dieselbe Wirkung und erzielt sie durch Anwendung eines einzigen Druckes und der möglichst kürzesten Exposition, so daß die Halbtöne die wässerige Frische des Aquarells behalten. — Es ist sicher, daß ein stark exponierter Gummidruck nicht durch einmaligen Druck schöne Tiefen geben kann. Im nassen Zustand

---

[1]) Siehe Otto Scharf „Meine Arbeitsweise bei der Herstellung von Gummidrucken“, abgedruckt in dem Sammelwerk „Camera-Kunst“. Berlin, Verlag von Gustav Schmidt.

herrlich, wird er grau und trüb, sobald er trocken ist — mit einem Wort: er ‚geht zurück', wie ein ungefirnißtes Ölbild. Ist aber die Exposition so bemessen, daß die Schicht in den Schwärzen aufquellen kann und gerade auf dem Punkt ist, sich zu lösen, ohne daß dieses jedoch eintritt, so bewahren die Tiefen ihre Klarheit und Sattheit und verändern sich nicht beim Trocknen. Selbstverständlich ist die richtige Bemessung der Expositionszeit hierbei ein heikler Punkt, aber ich glaube, daß mit Bezug auf die manuelle Arbeit diese Methode immerhin noch leichter und sicherer ist, als diejenige des wiederholten Druckens, da sie weit eher eine Beurteilung des Werkes zuläßt, als nach soundso viel Manipulationen, von denen jede einzelne an sich wieder die Ursache eines fehlerhaften Endresultates werden kann." — Die Bilder der Franzosen, vor allem die von Demachy selbst, die sehr malerisch und äußerst zart in den Tönen sind, zeigen, daß sich auch auf diesem Wege sehr viel erreichen läßt. Sicher ist, daß mit der Zahl der übereinandergelegten Drucke die Fehlerquellen wachsen und daß es bei zahlreichen Kombinationen immer schwerer wird, das Bild licht und klar in den Tönen zu halten. Das Wesen des Gummidrucks weist auf eine einfache Behandlung hin.

Diese kurze Schilderung[1]) zeigt, wieviel Spielraum das Verfahren, das sich jeder nach seinen Wünschen zuschneidet, der subjektiven Einwirkung auf die Kopie gibt. Es ist klar, daß hier nur derjenige Erfolge erzielen kann, der durch eine sichere Kenntnis der Naturerscheinung vor Entgleisungen geschützt ist.

Ähnlich dem Kohlepapier werden fertig präparierte Papiere zum einfachen Gummidruck in den Handel gebracht. Man kann diese Papiere, die wenig Mittelton und eine immer gleichmäßige Körnung zeigen, für gewisse Aufnahmen mit geschlossenen Licht- und Schattenwirkungen verwenden; die volle Eigenart des Gummidrucks kann natürlich nur mit selbstpräpariertem Papier erreicht werden.

Retusche.

Die Positivretusche der Porträtphotographien soll sich möglichst auf das Beseitigen von zufällig entstandenen Kopier- oder sonstigen Flecken beschränken. Die richtigen Tonverhältnisse sollten im Negativ vorhanden sein und durch die Art des Kopierprozesses richtig wiedergegeben werden. Nicht allein, weil hierdurch Arbeit an den einzelnen positiven Abzügen gespart wird, sondern

---

[1]) Eingehende Beschreibung des Verfahrens siehe in J. Gaedicke „Der Gummidruck". 3. Aufl. Berlin, Verlag von Gustav Schmidt.

vor allem deshalb, weil starke, positive Überarbeitungen leicht herausfallen. Am meisten hat man hier, wie schon angedeutet, mit dem Übermalen von Bromsilberbildern gesündigt. Durch Vergrößerungen nach guten Bildnisphotographien neuer Art, die in Kohle- oder Gummidruck kopiert werden, wird es möglich sein, beim gebildeten Publikum allmählich die stark übermalten Bromsilbervergrößerungen zu verdrängen. Solange sie noch verlangt werden, sollte wenigstens das Überzeichnen oder Kolorieren einem geschulten und geschmackvollen Menschen überlassen bleiben.

Das Ausflecken der Mattzelloidin- und Kohledrucke geschieht mit feinem Marderhaarpinsel und chinesischer Tusche oder dem Bildton entsprechend gewählter Aquarellfarbe, der etwas Gummi zugesetzt wird. Platin- und Bromsilberbilder werden mit Pinsel und reiner chinesischer Tusche überarbeitet. Die umfangreichen Bromsilberretuschen mit Kreide, deren Schilderung nicht hierher gehört, werden mit der Estompe vollzogen. Kohledrucke können auch mit der Pigmentgelatine der betreffenden Papiersorte, die man in warmem Wasser löst, retuschiert werden. Auch zur Retusche von Gummidrucken benutzt man dieselbe Farbe, die zur Präparation verwendet wurde. Dunkle Flecke lassen sich fast auf allen Papieren mit sehr scharfem Messer oder Tintengummi entfernen.

Der nach neuer Art arbeitende Porträtist, der das Hauptgewicht auf eine gute gehaltvolle Aufnahme und ein technisch möglichst vollendetes Negativ legt, wird fast immer mit den einfachsten Mitteln der Positivretusche auskommen können. Eingehende Schilderung der Retuschiermethoden ist hier nicht am Platze[1]). — Es kann überhaupt nicht Zweck unserer Bemerkungen zur Technik des Negativ- und Positivprozesses sein, alle einzelnen Verfahren und Methoden zu beschreiben. Das bleibt den Spezialpublikationen überlassen. Hier handelte es sich nur darum, die einzelnen technischen Mittel, die für unseren Zweck in Betracht kommen, anzuführen und hier und da einen praktischen Wink einzufügen.

Bildausschnitt. Die richtige Umgrenzung zu finden, bei der das Bild befriedigend im Raum sitzt, ist sehr wichtig, um die bei der Aufnahme getroffene Anordnung zu unterstützen und zu vollenden; es bedarf der Schulung des Auges, um den Blick hierfür zu bekommen. Man sollte möglichst schon bei der Aufnahme unter Anwendung einer genügenden Brennweite dem Bilde die richtige Anordnung

---

[1]) Sie ist gegeben in Graßhoff-Loescher, „Die Retusche von Photographien". 10. Aufl. Berlin, Verlag von Gustav Schmidt.

geben, das heißt, das Bild auf der Mattscheibe gerade so einstellen, daß nachher nichts wegzufallen braucht. Dies ist aber, weil oft viel hindernde Umstände eintreten, nicht immer möglich und da muß dann durch Beschneiden des Abzugs ergänzt werden. Beim Vergrößern vermeidet man Materialverschwendung, wenn nur der bildgebende Teil der Originalaufnahme groß eingestellt wird; es empfiehlt sich daher, am kleinen Originalabzug den Bildausschnitt festzustellen, ehe man an die Vergrößerung geht.

Beim Beschneiden opfere man rücksichtslos alles, was die ruhige Erscheinung des Bildes beeinträchtigen kann, und bliebe auch von einer 18 × 24-Aufnahme nur ein 9 × 12-Bild übrig. Es handelt sich darum, das Bildnis so zu begrenzen, daß seine charakteristischen, wesentlichen Züge ungestört durch Nebensachen zur Wirkung kommen. Man schneide daher von der Umgebung und unter Umständen auch von der Figur Störendes fort. Viel Raum über dem Kopf beispielsweise wirkt selten gut. Doch ist hier alles vom eigenen Gefühl abhängig. Das Beschneiden muß sehr überlegt geschehen. Man muß das Gefühl haben, daß der gewählte Ausschnitt der einzig richtige ist. Walther Krane, der bekannte englische Maler, Kunstgewerbler und Schriftsteller, sagt: Die Begrenzung eines Bildes muß zu dem dargestellten Inhalt des Bildes stehen wie ein Schalentier zu seiner Schale. Erst dann trüge sie eine Art innere Berechtigung. Und in der Tat empfinden wir einen überflüssigen, d. h. durch nichts bedingten Raum nicht nur als Materialverschwendung, sondern auch als geistige Armut, wörtlich: als Leere. Denn das gibt schließlich der Begrenzung ausschlaggebende Bedeutung: sie ist mit ein Mittel zur Konzentration auf das Wesentliche. Und Kühnheit des Ausschnitts steht der Photographie sehr wohl an, denn es ist in ihrem Wesen begründet. Es ist ihre Eigenart, die Dinge rein optisch zu sehen und unverändert übernehmen zu müssen. Einem Manne wie Adolf Menzel war diese Eigenschaft der Photographie nach Schulze-Naumburg: Studium und Ziele der Malerei, wertvolle Anregung und er war einer der ersten, der nach Art der Photographie rücksichtslos dem Leben entnommene Bilder schuf, die es mit sich brachten, daß ein Kopf etwa mitten durchschnitten würde. Also wie es jeder wohl schon einmal auf der Mattscheibe gesehen hat. Die Franzosen benutzten diese Anregung dann noch viel bewußter. In der Photographie waren es vor allem die Amerikaner, die den Mut hatten, die Konsequenz zu ziehen aus der Eigenart der Photographie, die Dinge rein optisch zu sehen und zu geben. Man mache sich immer wieder klar, daß die Photographie ein Naturausschnitt ist, also um so über-

(146)

zeugender und unmittelbarer wirkt, jemehr sie ihrem eigentlichen Wesen treu bleibt.

Die zahlreichen Bilder unseres Buches geben interessantes Studienmaterial hierzu.

Zur Wahl des Ausschnittes kann man sich zweier, aus schwarzer Pappe geschnittener Winkel bedienen, deren Schenkel zur Anwendung für 18 × 24-Bilder bei einer Breite von etwa 6 cm 30 × 36 cm lang sein können. Man legt beide Winkel auf den Abzug, so daß zunächst das Bild in seiner ganzen Ausdehnung davon eingerahmt erscheint. Nun beobachtet man unter Verschieben der Winkel zur Seite oder nach oben und unten, wie sich die Bildwirkung ändert, bis man den besten Ausschnitt gefunden hat.

Aufmachung und Einrahmung.

Mit der Aufmachung hat man ebensoviel gesündigt, als mit der Art der Darstellung. Das ganz auf den Kultus von Äußerlichkeiten gestellte Atelierporträt mußte auch in der Ausstattung zu einer süßlich eleganten Mache führen. Die gewöhnlich sehr gleichförmige Aufmachung der Atelierphotographien ist da noch am besten, wo sie am schmucklosesten ist. Tut man ein Übriges an Ausstattung, so wird es gewöhnlich sehr banal. Helle Kartons werden bevorzugt und auf diesem tummelt sich allerlei geschmackloser Zierat. Eine solche konventionelle Leistung geben wir zur Kennzeichnung dieser Art in Abb. 146 wieder. Das recht posiert im Oval sitzende Kinderköpfchen, an und für sich schon reichlich süß, wird sinnig von einem Zweig wilder Rosen umschlungen. Das steht ganz auf dem Niveau des schlechten Dilettantismus, der überall unpassendes Füllsel anzubringen sich gedrungen fühlt.

Die ganze Fabrikation photographischer Kartons steht unter dem Zeichen dieses Geschmacks; am schlimmsten ist sie da, wo sie in jener

(147)

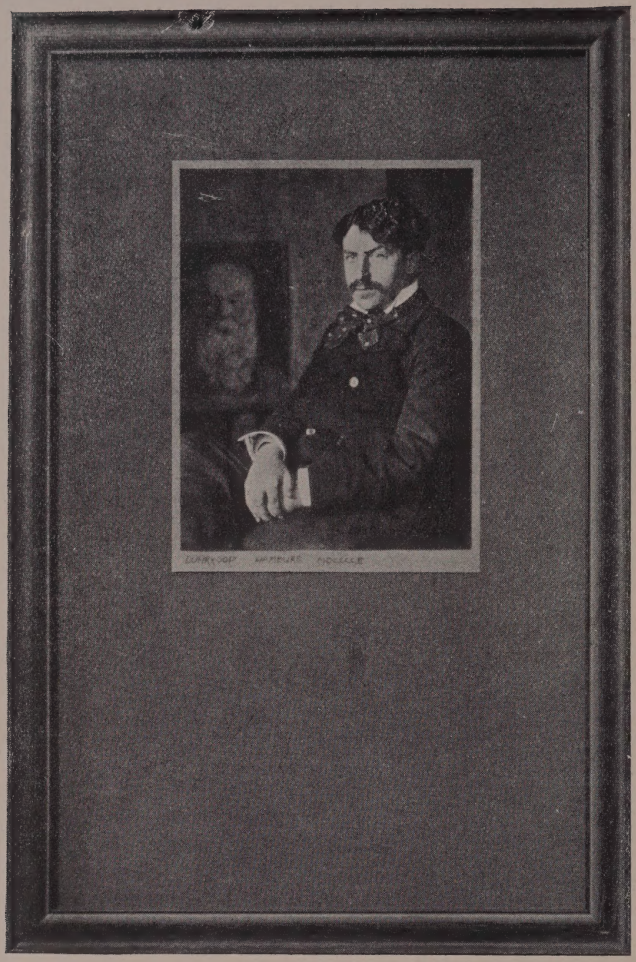
Otto Scharf, Krefeld.

abgeschmackten Stilistik „sezessionistischer" Linien schwelgt. — Demgegenüber ist darauf hinzuweisen, daß der Karton lediglich den Zweck hat, einen ruhigen Grund abzugeben, auf dem das Bild gut zur Geltung kommt. Die einfachsten Folien, ohne jede Ornamentik, die nur durch den Ton wirken, werden die besten sein. Wer nach eigenem Geschmack den Karton seinen Bildern anpassen will, wird durch die vorhandenen Muster nicht befriedigt; er muß sich seine Ausstattungen selbst herstellen. Einfach und wirksam ist die Art, das Bild auf farbiges Kartonpapier, das etwa die Stärke eines kräftigen Kupferdruckkartons hat, aufzulegen. Geeignetes Material ist in guten photographischen Handlungen und Kunstmagazinen zu beziehen. Leider macht sich auch hier die dumme Unterwürfigkeit unter die Mode geltend. Gewisse Amateure wollen immerzu etwas anderes, irgendwie durch Neuheit Auffälliges haben, und deshalb werden die guten, einfachen Sachen dann von den Händlern nicht mehr geführt. Dringe doch jeder darauf, daß die Händler die einfachen Tonpapiere in genügender Stärke und gedämpften Farben, wie sie namentlich aus England herüberkommen, immer vorrätig halten. Besonders sind die häufig verwandten, sehr grob genarbten Kartons recht unschön und lenken nur vom Bilde ab.

Die Farbe des Papiers darf nicht zu grell sein und muß auf den Bildton abgestimmt werden. Ist das Papier zu dünn, um dem Bilde genügenden Halt zu geben, so klebt man zwei Blätter zusammen. Um die Wirkung zu steigern, kann man das Format ziemlich groß — für Kabinett etwa 22 × 30 cm — nehmen. Bei dünnen Blättern wird das Bild nur mit den beiden oberen Ecken auf das Blatt geklebt und erscheint so in der für die Mappe geeigneten Montierung, die für Zeichnungen und Aquarelle verwendet wird. Hierfür müssen die Bilder ganz plan liegen, was bei manchen Kopierpapieren schwer zu erreichen ist; letztere klebt man dann ganz auf stärkere Blätter und bringt sie halbangetrocknet unter Druck bis zum völligen Trocknen.

Die mit dem Untergrundpapier wiedergegebenen Scharfschen Gummidrucke (Abb. 147 u. 148) zeigen eine derartige Anordnung. Das Bild ist hier noch mit einer helleren Folie unterlegt, deren faseriger Rand eben unter den Bildrändern hervorsieht. In entsprechendem Ton gewählt, bildet dieser Rand eine gute Vermittlung zwischen Bild und Karton, die den Eindruck des Ganzen hebt. Damit ist die Ausstattung vollendet. Auf dem Karton befindet sich nichts als das unauffällige Signet des Autors. Ruhe und Einfachheit kennzeichnet das Ganze; unleugbar läßt eine der-

Otto Scharf, Krefeld.



(149) R. Dührkoop, Hamburg.

artige Aufmachung an Wirkung alle Blümchen und Sezessionslinien weit hinter sich.

Bei der Wahl des Farbtons für Karton und Rahmen müssen die Komplimentärgesetze beachtet werden. Eine Farbe beeinflußt eine danebenliegende von unausgesprochenem Ton nach ihrer Komplimentärfarbe hin, um so stärker, je leuchtender sie ist. So läßt ein rotes Bild einen hellgrauen Grund grünlich erscheinen, ferner erscheint das Bild auf dunklem Karton heller, auf hellem dunkler. Wenn also die Umgebung die Komplimentärfarbe hat, so wirkt das Bild satter im Ton, während ähnliche Farbe des Grundes den Bildton dämpft. Durch die Wahl der Untergrundfarbe kann man den Ton des Bildes beliebig beeinflussen, und darin muß man sich durch Beobachtung üben.

Ruhige Einfachheit muß auch bei der Einrahmung der Bilder, die für die Wand bestimmt sind, angestrebt werden. Auch der Rahmen soll lediglich ein ruhiger, im Farbton gut gestimmter Abschluß des Bildes gegen seine Umgebung sein. Alle überladenen Ornamente und übermäßig starken Profile sind zu vermeiden.

Kleinere Bilder, etwa bis zum 18 × 24. Format, können mit der vor-

beschriebenen Aufmachung in eine schmale einfache Leiste gefaßt werden (Abb. 149). Der Papiergrund wirkt hier als Teil der Umrahmung; er isoliert das Bild (etwa von dem unruhigen Muster einer Tapete); das Bild erhält dadurch als Wandschmuck einen dekorativeren Wert. Größere Bilder werden am besten ohne alle Papierumrandung direkt in einfach profilierte, nicht zu glänzende Rahmen gebracht. Passepartouts, besonders die mit Ornamenten verzierten, sind zu verwerfen. Sie mögen zu den süßlichen, abgetönten Bildern alter Mache passen, mit den ernst gehaltenen, kräftigen Bildern der neuen Art haben sie nichts zu tun.

Die Leisten für größere Bilder können breiter sein, aber man soll auch hierin nicht zu weit gehen. Die Einfachheit der Schwarzweiß-Photographie verträgt sich nicht mit anspruchsvollen Ölbilderrahmen. Man nehme sich lieber die bei graphischen Blättern angewandte Art zum Beispiel. Die Farbe des Rahmens muß, besonders bei Kohle- und Gummidrucken, sorgfältig zum Bildton abgestimmt werden. Mit der Wahl starker Gegensätze werden viele Fehler gemacht, und häufig wirkt ein dem Bilde gleich, nur tiefer getönter Rahmen am besten. In den meisten Fällen werden dunkle Rahmen sich empfehlen, doch haben die Gummidrucker gezeigt, daß auch ganz weiße Leisten gute Wirkungen ergeben können.

Für kleinere Bilder, die sich auch aufstellen lassen sollen, mag man ja vielleicht bewegtere Rahmenformen noch zulassen, doch ist fast alles, was auf diesem Gebiet an „Sezessionsformen" geleistet wird, abscheulich geschmacklos. Man sollte immer darauf achten, daß der Rahmen das Bild nicht überschreien darf. Wenn man hier schon Ornamentik will, so sollten nur gute Schnitzereien von der Hand eines geschickten, geschmackvollen Holzbildhauers Verwendung finden.

Alle Zutaten müssen aus dem Sinn der Arbeit hervorgehen, sie dürfen nicht sinnlose Anhängsel sein. Der unlogische „Schmuck", den man heute häufig beliebt, ist vernünftiger, denkender Menschen nicht würdig. Einfach, ehrlich, echt im Material — das gilt wie für das ernste Kunstgewerbe so auch für die Bildnisphotographie und alle ihre Hilfsmittel.

16 seitige

„Agfa"-Preislisten

(1910) mit der Sphinx gratis;

130 seitiges

„Agfa"-Photo-Handbuch

(76.—85. Tausend. Grüner Leinenband)

á 30 Pf.

durch Photohändler.

„Agfa"-Platten und -Planfilms

(Extrarapid = 30° W. = 16/17° Sch.)

„Agfa"-Chromo-Platten und -Planfilms

Farbenempfindlich **ohne** Gelbscheibe. — 30° W. = 16/17° Sch. — Hervorragend haltbar.

„Isolar"-Platten

Lichthoffrei (Name geschützt).
Ideales Material für Interieurs.

Chromo-„Isolar"-Platten und -Planfilms

mit Gratis-Gelbfilter. Farbenempfindlich.
Lichthoffrei. Universal-Negativmaterial.

„Agfa"-Entwickler

in Substanz, Patronen und Lösung konz.
Rodinal, Metol, Eikonogen usw.

„Agfa"-Hilfsmittel:

Verstärker, Abschwächer, Fixiersalz,
Schnellfixiersalz, Tonfixiersalz, Blitzlichtartikel usw.

Kührner-Wien phot. Aufgenommen mit Spiegel-Reflex-Camera 9×12 cm

In der Bildnis-Photographie

nimmt die Ica- ::

„Spiegel-Reflex-Camera„

die erste Stelle ein. Bezug durch alle Photohandlungen zu Originalpreisen. Preisliste Nr. 607 kostenlos

ICA, Aktien-Gesellschaft Dresden

:: Größtes Camerawerk Europas ::
Aktienkapital: Drei Millionen Mark
Jahresproduktion: zirka 90000 Cameras. Über 1000 Arbeiter ::

AUFNAHME MIT GOERZ-DOPPEL-ANASTIGMAT „DAGOR"

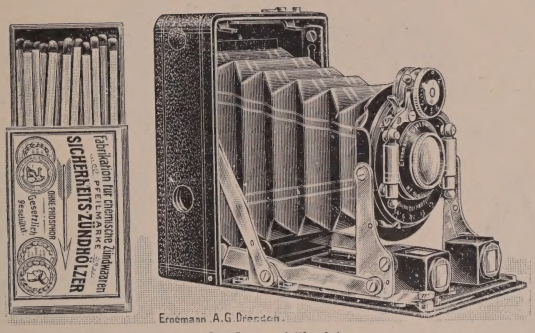
PREISLISTE KOSTENLOS :: BEZUG
DURCH DIE PHOTO-HANDLUNGEN

OPTISCHE ANSTALT **C. P. GOERZ** AKTIEN-GESELLSCH.

BERLIN-FRIEDENAU 307

WIEN :: PARIS :: LONDON :: NEW YORK

Ernemann



(Größenverhältnis)

Die kleinste

und leichteste Westentaschenkamera mit **automatischer Einstellung auf Unendlich** ist unsere Heag XV, 4½ × 6 cm für Platten und Flachfilms. Prima Optik! Prima Verschluß! Modell II hat Feineinstellung für Aufnahmen bis auf 1 m Entfernung. — Die Bilder lassen sich gut bis 30 × 40 vergrößern! Außerdem viele hervorragende neue Kameramodelle. Reich illustrierter Katalog auf Wunsch!

Heinr. Ernemann A.-G.
Dresden 135

SATRAP-PAPIERE

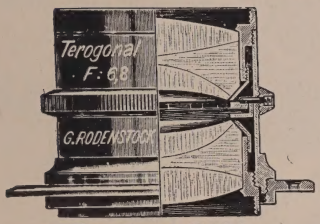
BEZUG NUR DURCH DIE PHOTO-HÄNDLER

CHEMISCHE FABRIK AUF AKTIEN
(VORM. E. SCHERING)
CHARLOTTENBURG
PHOTOGRAPHISCHE ABTEILUNG / TEGELER WEG 28–33

Rodenstocks
Anastigmate

Bildwinkel
125°

Bildwinkel
125°



Terogonal F: 6,8

D. R. P.
177 266

Heligonal F: 5,2

Eurynar

F: 6,8
F: 5,4
F: 4,5

Aplanate, Porträt- und Tele-Objektive
Projektions-Objektive, Kondensatoren, Projektions-Apparate

Hand-Kameras

Preisliste Nr. 1 gratis und franko

Optische Anstalt :: G. Rodenstock :München Isartalstr. 41

ZEISS
ANASTIGMATE
für alle Zwecke des Berufs- u. Amateur-Photographen
„TESSAR“ I:4,5
Besonders gut geeignet für Porträt
TELEOBJEKTIV „MAGNAR“
zur Aufnahme entfernter Objekte, sowie Porträts
Prospekte P 126 gratis und franko
Zu beziehen durch photograph. Geschäfte, sowie von
CARL ZEISS ✣ JENA
BERLIN • FRANKFURT A.M. • HAMBURG
LONDON • ST. PETERSBURG • WIEN

☛ *Wichtige Neuheiten!* ☚

Platon-Papier *(Wortmarke geschützt.)*
Matt-Zelloidinpapier kartonstark, tont **rein schwarz** im **Platon-Tonfixierbad.**

Albumat-Papier *(Wortmarke geschützt.)*
Schwerter-Matt-Albuminpapier, **modernes sammetmattes Kunstdruckpapier** für alle Geschmacksrichtungen. **Einfachste Behandlung,** in getrennter Gold- und Platin-Tonung, in jedem Tonfixierbade, sowie im Fixierbade allein. **Preisgekrönt** für erprobte **außerordentlich lange Haltbarkeit** (über 12 Monate.)

Albumat-Bütten-Postkarten Geschmackvolle, künstlerisch wirkende Neuheit.

Selbsttonendes Schwerter-Zelloidinpapier glänzend und matt, in gewöhnlicher Stärke (dünn) und kartonstark (dick), sowie **selbsttonende Schwerter-Zelloidin-Postkarten,** glänzend und matt. Behandlung nur im Kochsalz- und Fixierbade, auch im Fixierbade allein, daher große Ersparnis an Zeit und Geld.

Celoton-Kunstlichtpapier, ein Gaslichtpapier, das bei gewöhnlicher Entwicklung einen schönen, warmen **braun**schwarzen Ton gibt. Kopien von platinierten Mattbildern nicht zu unterscheiden.

Ferner empfehlen noch in bekannter erstklassiger Qualität unsere weltbekannten Marken: Zelloidinpapier, Christensen-Mattpapier, Platino-Mattpapier, Mattkornpapier, Aristopapier, Gaslichtpapier, Bromsilberpapier, Negativpapier, abziehbares Bromsilberpapier und **Postkarten** aller Sorten.

Zu beziehen durch alle Handlungen photographischer Artikel.

Vereinigte Fabriken photograph. Papiere, Dresden-A.

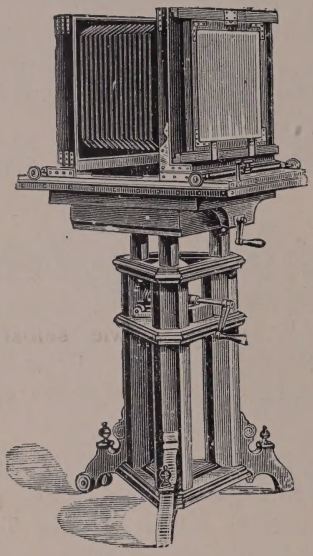
R. A. Goldmann

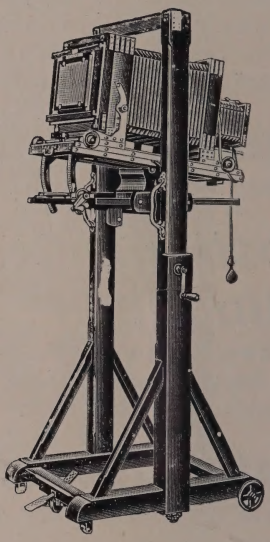
Gegründet 1858

Wien IV/2, Viktorgasse 14

Gegründet 1858

Fabrik photographischer Apparate





Spezialität:

Porträt-Kamera für moderne Bildnisphotographie

Reise-, Salon-, Reproduktions- und Handkameras

Spezialist für Reproduktionskamera für Autotypie und Farbendruck

Objektive

der Firmen Carl Zeiß in Jena, C. P. Goerz A.-G. in Berlin, Voigtländer & Sohn A.-G. in Braunschweig, E. Suter in Basel

SCHLEUSSNER ROTETIKETT

ULTRA-RAPIDPLATTE

FÜR DIE

BILDMÄSSIGE PHOTOGRAPHIE

WIE KÜNSTLERISCHE PORTRÄTAUFNAHMEN
UND AUFNAHMEN IM EIGENEN HEIM

DRESDEN 1909
STAATSMEDAILLE ALS HÖCHSTE AUSZEICHNUNG FÜR
TROCKENPLATTEN

IN DEN ERSTEN ATELIERS STÄNDIG GEBRAUCHT

GLÄNZEND BEGUTACHTET VON DÜHRKOOP, RAUPP,
ERFURTH, MARX, PIEPERHOFF, RANFT, DOSE, SUCK u.a.m.

HERVORRAGENDE EMPFINDLICHKEIT
MUSTERGÜLTIGE ABSTUFUNG

PREISE UND PROBEN
VON DER DR. C. SCHLEUSSNER AKTIENGESELLSCHAFT
IN FRANKFURT AM MAIN 53

TRAPP & MÜNCH'S
MATT-ALBUMIN

Moderne Kunstdruck-Papiere

Papier-Rives, 12, 15 und 18 kg.
Bütten-Papier, weiß und chamois.
Rasterkorn-Papier, weiß.
Linotyp-Papier, fein und grob, weiß und chamois.
Empire-Papier, glatt und rauh, weiß und chamois.

Schutzmarke

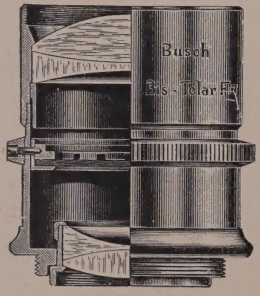
Japan-Papier nach Perscheid (Berlin).
Gravure-Karton, glatt und rauh, weiß und chamois, extra rauh, weiß.
Linotyp-Karton, fein und grob, weiß und chamois.
Postkarten, glatt und rauh, weiß und chamois.

Konzentrierte Gold- und Platinbäder und Buntfonungen
Untergrund- und Zwischenlage-Papiere und Preßrahmen

Musterpaket, sortiert, à M. 1.— franko. Ausführliche Preisliste auf Wunsch

TRAPP & MÜNCH G.m.b.H. FRIEDBERG
(Hessen) · Fabrik photographischer Papiere · Gegr. 1861

Busch Bis-Telar F:7



wird von namhaften Kunstphotographen für die Bildnis-Photographie verwendet.

Es besitzt die Plastik und Weichheit des Petzval-Typus, erfordert jedoch als Teleobjektiv bei gleicher äquivalenter Brennweite einen wesentlich kürzeren Kamera-Auszug als dieser und ist dadurch, sowie durch sein erheblich geringeres Volumen an Reise-Kameras, also auch für die Heimphotographie, verwendbar.

Spezial-Prospekte über die Bis-Telare sowie Kataloge über lichtstarke Anastigmate und Aplanate kostenlos. Lieferung durch alle photograph. Handlungen.

Emil Busch A.G. Optische Industrie Rathenow

Kunſtdruckpapiere Marke »Vindobona«

in den Sorten Bütten, Gravure u. Opal ſind von vornehmſter Wirkung!

»Vigor«

iſt ein Idealpapier, welches die Vorzüge der Auskopierpapiere in bezug auf Tonwerte ſowie die Aquarellierfähigkeit des reinen Platinpapieres in ſich vereinigt. ::: Leicht wie jedes Auskopierpapier zu behandeln.

Mattpapier Marke »Vindobona«

erſtklaſſige Qualität, leichteſte Verarbeitungsweiſe, künſtleriſche Wirkung.

Photochemiſche Fabrik

Ferdinand Hrdliczka, Wien XVI/2

J. Hauff & Co., G. m. b. H., Feuerbach (Württemberg)

Vorzügliche Resultate erzielt man bei Verwendung der

HAUFF

Trockenplatten

Entwickler

Spezialitäten

Standentwicklungskasten

Nähere Mitteilungen über alle Hauff-Photo-Artikel im 12 seitigen Prospekt gratis

Bezug durch die Photo-Handlungen!

Verlag von Gustav Schmidt in Berlin W. 10.

Kopierverfahren für künstlerische Wirkungen

H. W. Vogel

Das photographische Pigment-Verfahren (Kohledruck)

Bearbeitet von **Paul Hanneke**

Mit einem Anhang über das Gummidruck- und Ozotypie-Verfahren

5. völlig veränderte Auflage

Mit einem Pigmentdruck und vielen Abbildungen. Geh. M. 3.—, geb. M. 3.50

Der Gummidruck (Direkter Pigment-Druck)

Eine Anleitung für Amateure und Fachphotographen. — Von **J. Gaedicke**

3. vermehrte Auflage. — Mit 2 Gummidrucktafeln in Faksimile-Wiedergabe

Geheftet Mk. 2.50, geb. Mk. 3.—

Das Platinverfahren in der Photographie

Von **J. Gaedicke.** Mit 2 Tafeln u. 4 Textfiguren. Geh. Mk. 1.80, geb. Mk. 2.25

Vergrößern und Kopieren auf Bromsilberpapier

Von **Fritz Loescher.** — **3. neubearbeitete Auflage.** — Mit einem Bromsilberdruck und mehreren Abbildungen. — Geh. Mk. 2.50, geb. Mk. 3.20

Der Ölfarben-Kopierprozeß. Von C. Puyo

Autorisierte deutsche Übersetzung von **Dr. C. Stürenburg** nach der in der «Bibliothèque du Photo-Club» zu Paris erschienenen Originalarbeit.

Preis: Geheftet Mark 1.80, gebunden Mark 2.40

Verlag von GUSTAV SCHMIDT in BERLIN W 10

Im vorgenannten Verlage erscheint alljährlich:

Deutscher Camera-Almanach

Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit

Begründet von **Fritz Loescher,** fortgeführt von **Otto Ewel**

Gegen 300 Seiten in Oktavformat. Mit unterhaltendem und lehrreichem textlichen Inhalt aus der Feder bewährter Praktiker. Reich illustriert mit etwa **160 Reproduktionen.**

Band VI (1910) in Büttenumschlag M. 4.—, in Leinenband M. 5.—
Band I bis III in Büttenumschlag je M. 3.50, in Leinenband M. 4.25
Band IV u. V in Büttenumschlag je M. 4.—, in Leinenband M. 5.—

Die ersten 5 Bände zusammen werden
für M. 13.— in Büttenumschlag, :-:
für M. 16.— in Leinenband abgegeben

Dieses „Jahrbuch der Amateurphotographie" hat sich durch seine in Wort und Bild gediegenen und reichen Darbietungen bereits einen großen, ständig wachsenden Leserkreis erworben und wird als ein ebenso nützliches wie anregendes und fesselndes Buch allseitig geschätzt. Die Jahresschau besonders wertvoller Aufnahmen, die hier in guten Reproduktionen vorgeführt werden, gibt ein lebensvolles Bild von der Entwicklung der künstlerischen Photographie eines jeden Jahres. Die textlichen Beiträge behandeln viele wichtige und aktuelle Spezialgebiete der Photographie und geben teils für die praktische Arbeit nützliches Material, teils geben sie Anregung zur photographischen Betätigung auf verschiedensten Gebieten. Über die Fortschritte der Photographie wird ein überschauender Bericht gegeben.

Ein photographischer Hausschatz gehaltvoller Art

Durch alle Buchhandlungen sowie vom Verlag zu beziehen

PHOTOGRAPHISCHE BIBLIOTHEK

Sammlung kurzer photographischer Spezialwerke

Bisher erschienen in dieser Sammlung:

Bd. 1: **Vogel, H. W., Das Pigmentverfahren (Kohledruck).** Mit einem Anhang über das Gummidruck- und Ozotypie-Verfahren. Bearbeitet von **Paul Hanneke. 5. vermehrte Auflage.** Mit einem Pigmentdruck und 22 Abbildungen. 1905. Geh. M. 3.—, geb. M. 3.70.

Bd. 2: **Graßhoff, Joh., Die Retusche von Photographien** nebst ausführliche Anleitung zum Kolorieren mit Aquarell- und Ölfarben. Bearbeitet von **Fritz Loescher.** Mit 5 Tafeln und mehreren Figuren im Text. **10. ergänzte Auflage.** 1906. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Bd. 3: **Bergling, C. E., Stereoskopie für Amateur-Photographen. 2. Auflage.** 1904. Mit 24 Figuren. Geh. M. 1.20, geb. M. 1.65.

Bd. 4: **Niemann, A., Die Photographie auf Forschungsreisen.** Mit besonderer Berücksichtigung der Tropen. Zweite umgearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 78 Figuren. 1909. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.20.

Bd. 5: **Schultz-Hencke, D., Anleitung zur photographischen Retusche** und zum Übermalen von Photographien. **4. neu bearbeitete Auflage.** Mit 4 Lichtdrucktafeln und 23 Figuren im Text. 1905. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Bd. 6: **Parzer-Mühlbacher, A., Röntgenphotographie.** Anleitung zu leicht auszuführenden Arbeiten mit statischer und galvanischer Elektrizität unter besonderer Berücksichtigung der Influenz-Elektrisiermaschine. **2. neu bearbeitete Auflage.** Mit 8 Tafeln und 29 Figuren im Text. 1908. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Bd. 7: **Hanneke, P., Das Celloïdinpapier,** seine Herstellung und Verarbeitung. Mit besonderer Berücksichtigung der Anfertigung von Mattpapier, sowie des Platintonprozesses. Mit 15 Figuren im Text. 1897. Geh. M. 3.—, geb. M. 3.50.

Bd. 8: **Gaedicke, J., Das Platinverfahren in der Photographie.** Eine Anleitung für Anfänger. Mit 4 Figuren im Text. 1897. Geh. M. 1.80, geb. M. 2.25.

Bd. 9: **Schmidt, Hans, Das Fernobjektiv im Porträt-, Architektur- und Landschaftsfache.** Mit vielen Fig. u. 10 Tafeln. 1898. Geh. M. 3.60, geb. M. 4.20.

Bd. 10: **Gaedicke, J., Der Gummidruck (direkter Pigmentdruck).** Eine Anleitung für Amateure und Fachphotographen. **3. durchgesehene und vermehrte Auflage.** 1906. Mit 2 Gummidrucktafeln und 8 Textfiguren. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Bd. 11: **Holm, Dr. E., Das Photographieren mit Films.** Mit vielen Figuren. 1904. Geh. M. 1.20, geb. M. 1.65.

Bd. 12: **Blech, E., Stand-Entwicklung als Universal-Methode für alle Zwecke. 2. neu bearbeitete Auflage.** 1905. Mit 3 Fig. Geh. M. 1.80, geb. M. 2.25.

Bd. 13: **Schmidt, Hans, Die Projektion** photographischer Aufnahmen. Mit 175 Figuren im Text. **2. erweiterte Auflage.** Geh. M. 4.—, geb. M. 4.80.

Bd. 14: — — **Die Architektur-Photographie.** Unter besonderer Berücksichtigung der Plastik und des Kunstgewerbes. Mit vielen Tafeln und Textbildern. 1902. Geh. M. 4.—, geb. M. 4.50.

Bd. 15: **Loescher, Fritz, Vergrößern und Kopieren auf Bromsilberpapier. 3. erweiterte Auflage.** Bearbeitet von **Hans Loescher.** Mit einem Bromsilberdruck und 24 Abbildungen. 1908. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.20.

Bd. 16: **Holm, Dr. E., Photographie bei künstlichem Licht (Magnesiumlicht).** Mit zahlreichen Textfiguren und 4 Tafeln. 1903. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Verlag von GUSTAV SCHMIDT in BERLIN W 10

Bd. 17: **Lüppo-Cramer, Dr., Die photographische Trockenplatte,** ihre Eigenschaften und Behandlung in der photographischen Praxis. Mit 6 Tafeln. 1903. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Bd. 18: **Kaiserling, Dr. Carl, Lehrbuch der Mikrophotographie,** nebst Bemerkungen über Vergrößerung und Projektion. Mit 54 Abbildungen. 1903. Geh. M. 4.—, geb. M. 4.50.

Bd. 19: **König, Dr. E., Die Farbenphotographie.** Eine gemeinverständliche Darstellung der verschiedenen Verfahren nebst Anleitung zu ihrer Ausführung. **2. vermehrte und verbesserte Auflage.** Mit einer Farbentafel, einer Tondrucktafel und 2 Textfiguren. 1906. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Bd. 20: **Hanneke, P., Die Herstellung von Diapositiven** zu Projektionszwecken (Laternbildern), Fenstertransparenten und Stereoskopen. **2. Auflage.** 1909. Mit 32 Abbildungen. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.20.

Bd. 21: **Scheffer, Dr. W., Anleitung zur Stereoskopie.** Mit 37 Abbildungen. 1904. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.—.

Bd. 22: **Hanneke, P., Die Herstellung von photographischen Postkartenbildern** nebst Anleitung zur Präparation lichtempfindlicher Postkarten nach einfacheren Verfahren. Mit 11 Abbildungen im Text. 1905. Geh. M. 1.50, geb. M. 2.—.

Bd. 23: **König, Dr. E., Die Autochrom-Photographie** und die verwandten Dreifarbenraster-Verfahren. Mit mehreren Fig. 1908. Geh. M. 1.20, geb. M. 1.70.

Bd. 24: **Puyo, C., Der Ölfarben-Kopierprozeß** nach Rawlins. Autorisierte Übersetzung von Dr. C. Stürenburg. Mit 6 Tafeln nach Ölfarbenkopien. 1908. Geh. M. 1.80, geb. M. 2.40.

Bd. 25: **König, Dr. E., Das Arbeiten mit farbenempfindlichen Platten.** Mit 2 Figuren und 16 Tafeln. 1909. Geh. M. 2.25, geb. M. 2.85.

Bd. 26: **Fleck, C., Photokeramik.** Anleitung zur Übertragung photographischer Aufnahmen auf Porzellan, Email, Glas, Metall. Mit 13 Figuren. 1909. Geh. M. 1.20, geb. M. 1.80.

Franz Hanfstaengl
München

fertigt alle Arten Papiere für den

Kohledruck-(Pigment-)Prozeß

Große Auswahl in Farben für ***Positivbilder,***
Pigmentpapiere für ***Diapositive*** *und* ***Glasbilder*** *sowie für* ***Kupferätzungen***

Mustermappen *25×37 cm M. 5.—*
Mustermappen *18×26 cm M. 2.—*

Farbentafeln, Prospekte und Anleitungen gratis!

Verlag von GUSTAV SCHMIDT in BERLIN W 10

Viele Vorteile lassen sich ziehen aus dem Werk:

Photographisches Unterhaltungsbuch

Anleitungen zu interessanten und leicht auszuführenden photographischen Arbeiten

Von **A. Parzer-Mühlbacher**

Dritte, vollständig umgearbeitete und bedeutend vermehrte **Auflage**
Mit 185 belehrenden Abbildungen im Text und auf 20 Tafeln
Geheftet M. 3.60, in Ganzleinenband M. 4.50

Der große Beifall, mit dem das Buch in allen photograph. Kreisen aufgenommen wurde, zeigt sich in dem schnellen Absatz der starken ersten Auflagen. — Die vorliegende dritte Auflage ist von Grund aus neu bearbeitet, verbessert und um manche Kapitel, sowie um eine Anzahl von neuen Abbildungen vermehrt. So bietet diese neue Auflage in noch höherem Grade als die ersten eine Fülle von Material zu den verschiedenartigsten Betätigungen auf photographischem Gebiete in anregender und verständlicher Darstellung.

Eines der reichhaltigsten Bücher für jeden Photographierenden!

Ein unentbehrliches Werkzeug ist:

Photographisch. Rezept-Taschenbuch

Eine Sammlung von erprobten Rezepten für den Negativ- und Positiv-Prozeß unter Berücksichtigung der neuesten Verfahren

Von **P. Hanneke**
Herausgeber der „Photographischen Mitteilungen" usw.

In Leinenband M. 2.25

Die große Erfahrung des Verfassers auf diesem Gebiete bürgt dafür, daß nur sorgfältig erprobte Rezepte ausgewählt sind. (Physikalische Zeitschrift.)

Photographisches Reise-Handbuch

Ein Ratgeber für die photographische Ausrüstung und Arbeit auf Reisen

Von Dr.-Ing. **F. Wentzel** und Dr. **F. Paech**

Klein-Oktav. Reich illustriert. Mit auswechselbarem Negativ-Register und einem Verzeichnis von photographischen Handlungen im europäischen Reiseverkehr. **In Leinenband M. 3.—.**

Verlag von GUSTAV SCHMIDT in BERLIN W 10

Leitfaden der Landschafts-Photographie

Von **Fritz Loescher.** Dritte, neubearbeitete Auflage

Mit 30 lehrreichen Tafeln. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—

Ein grundlegendes Buch über das Gesamtgebiet der Landschaftsphotographie. Es ist eine Ergänzung zu den verschiedenen Lehrbüchern der Photographie und erteilt dem bereits fortgeschrittenen Jünger der Lichtbildkunst — sei er Amateur oder Fachmann — Ratschläge für seine Arbeiten und Versuche auf landschaftsphotographischem Gebiete. Hierbei ist die praktisch-technische Seite dieses Gebietes ganz besonders berücksichtigt.

Die 30 beigegebenen Tafeln nach eigenen Aufnahmen des Verfassers bilden lehrreiche und treffende Beispiele für die textlichen Darlegungen und erhöhen den instruktiven Wert des Buches ungemein.

Künstlerische Landschafts-Photographie

in Studium und Praxis. Von **A. Horsley Hinton**

Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen. Dritte vermehrte Auflage. Mit 16 Tafeln nach Originalen des Verfassers

Elegant geb. Mk. 4.—, Ganzleinenband M. 5.—

Seit Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches im Jahre 1896 hat auch in Deutschland die Photographie nach der künstlerischen Seite Ausbildung und Vertiefung erfahren. Das Buch Horsley Hintons hat anerkannterweise viel Verdienst hieran, und die steigende Nachfrage nach diesem künstlerischen Leitfaden ist ein Zeichen, daß das Buch mit Erfolg benutzt wird, wie denn auch die Kritik den hohen Wert desselben allgemein anerkennt.

Das Buch Horsley Hintons sei dem Studium aller künstlerisch strebenden Amateur-Photographen empfohlen.

Die Photographie im Hochgebirg

Praktische Winke in Wort und Bild. Von **Emil Terschak**

Zweite, erweiterte Auflage. Mit 43 Textvignetten, Bildern und Tafeln

Klein-Oktav. Geheftet M. 2.50, in Leinenband M. 3.—

Dieses Buch, aus der Feder eines bewährten Photographen und Hochtouristen, führt den Leser in die verschiedenen Situationen, welche sich im Hochgebirge dem Photographen darbieten, ein und zeigt an praktischen Beispielen, wie in verschiedenen Fällen die Aufnahmen am besten gelingen.

Künstlerische Gebirgs-Photographie

Von **Dr. A. Mazel**

Autorisierte deutsche Übersetzung von **Dr. E. Hegg** in Bern und **Dr. C. Stürenburg** in München

Zweite, wesentlich erweiterte Auflage. Großoktavformat. Mit 16 Tondrucktafeln nach Originalaufnahmen des Verfassers. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinenband M. 5.50

Ein umfassenderes Lehrbuch für alle, die die Photographie in den Bergen ernsthaft betreiben.

INHALT: Einleitung. — 1. Das Material. — 2. Die empfindliche Platte. — 3. Die Alpenlandschaft. — 4. Der Vordergrund. — 5. Die Beleuchtung des Motivs. — 6. Die Winterlandschaft. — 7. Effekte des Wassers. — Der See. — 8. Die Gelbscheibe. — 9. Himmel und Ferne. — 10. Die Blenden. — 11. Die Momentphotographie. — 12. Exkursionspläne und Beginn der Tätigkeit. — 13. Vergrößerung und Verkleinerung. — 14. Die Entwickelung des Negativs. — Zum Abschluß. — Erklärung der Tafeln.

Verlag von GUSTAV SCHMIDT in BERLIN W 10

Neuerscheinung 1909:

Optisches Hilfsbuch für Photographierende

Von Dr. H. Harting, Kais. Regierungsrat

Groß-Oktav — Gegen 200 Seiten — Mit 56 erläuternden Figuren
Geheftet M. **4.50**, in Leinenband M. **5.50**

Inhalts-Übersicht: 1. Lichtquellen, Ausbreitung des Lichts. — 2. Die Lochkamera. — 3. Verlauf der Lichtstrahlen beim Übergang in ein anderes Medium. — 4. Brechung des Lichts an mehreren Ebenen. — 5. Spiegelung des Lichts an gekrümmten Flächen. — 6. Die einfache Linse. — 7. Die zentrierten Linsensysteme. — 8. Die Verwirklichung der optischen Abbildung: A. Die sphärische Abweichung eines axialen Büschels; B. Die Abweichungen bei der Abbildung einer kleinen achsennahen Fläche; C. Der Astigmatismus; D. Die Koma; E. Die Bildfeldwölbung. — 9. Die Strahlenbegrenzung. — 10. Die Orthoskopie. — 11. Die Helligkeit des Bildes. — 12. Die Tiefenschärfe. — 13. Die Farbenabweichungen und das optische Glas. — 14. Die hauptsächlichen photographischen Objektive, I. Astigmate, II. Anastigmate. — 15. Reflexion und Absorption in photographischen Objektiven. — 16. Teleobjektiv. — 17. Anhang.

In diesem Buche wird dem Photographierenden — sei er Fachmann oder Amateur — der lang ersehnte sichere Berater für alle photographisch-optischen Fragen gegeben. Der Verfasser, welcher Theorie und Praxis in seltener Weise beherrscht, vereint hier aus seinem langjährigen praktischen Wirken heraus alles in übersichtlicher Anordnung und in sicherer und faßlicher Form zu einem zuverlässigen Führer. Alle Fragen und Zweifel, die dem Photographierenden in seinem Umgange mit Objektiv und Kamera begegnen können, finden in diesem Buche ihre Beantwortung.

In völlig neuer Bearbeitung erschien im Herbst 1906:

H. W. Vogels

Photochemie und Beschreibung photographischer Chemikalien

Fünfte vermehrte Auflage

Neu bearbeitet von Dr. Ernst König

XII und 373 Seiten mit 17 Figuren und 8 Tafeln
Geheftet M. **11.—**, in Leinenband M. **12.50**

In dieser umfassenden Neubearbeitung Dr. Königs wird das bewährte Buch H. W. Vogels wieder die Aufgabe erfüllen, die es seit Jahrzehnten meisterlich gelöst hat — nämlich allen in das Wesen der Photographie Eindringenden, sowie allen, die sich in der Praxis mit der Photochemie und den photographischen Chemikalien beschäftigen, als Grundlage zu dienen, auf der sie lernen, bauen und ernten können.

Verlag von GUSTAV SCHMIDT in BERLIN W 10

Photographisches

Hilfsbuch für ernste Arbeit

Von **Hans Schmidt**

I. Teil: Die Aufnahme

VII und 192 Seiten in Groß-Oktav mit 81 Figuren und einer farbigen Tafel
Geheftet M. 4.—, in Leinenband M. 5.—

II. Teil: Vom Negativ zum Bilde

VIII und 226 Seiten in Groß-Oktav
Geheftet M. 4.—, in Leinenband M. 5.—

Dieses für fortgeschrittene und ernsthaft Photographierende bestimmte Buch hat sich schnell Anerkennung verschafft und begegnete auch in der Fachkritik einer ungemein beifälligen Beurteilung. Es wurde durchweg anerkannt, daß mit diesem Buche ein **durchaus eigenartiges, sehr förderliches Hilfsmittel für die Praxis des Photographierenden** geboten ist.

In dem gleichen Verlage erscheint die

Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit:

Photographische Mitteilungen

Herausgeber: **P. Hanneke** Bilder-Redaktion: **Otto Ewel**

Allen ernsthaft Photographierenden, denen die Photographie mehr als eine Spielerei ist, sei diese beliebte und weitverbreitete **deutsche Amateur-Zeitschrift** angelegentlichst empfohlen. Sie bietet unter Leitung von zwei bewährten Fachmännern und unter Mitwirkung eines großen Mitarbeiterstammes eine Fülle von regendem und belehrendem Material in Wortund Bild und bildet so einen schätzbaren Berater bei der Ausübung der Photographie, sowohl in technischer wie künstlerischer Hinsicht.

Jedes Heft in Quartformat ist reich illustriert mit Reproduktionen im Text und auf Tafeln und einmal monatlich geschmückt mit einer Gravüre

Der vierteljährliche Bezugspreis (für 6 Hefte) ist M. 3.—, unter Streifband M. 3.60, nach dem Ausland M. 4.50 und ist pränumerando zu entrichten. — **Probeheft** wird **kostenlos** zur Verfügung gestellt.
Abonnements durch alle Buchhandlungen.

·N.P.G·

Für moderne
Bildnis=Photographie

sind besonders geeignet:

N. P. G. Bromsilberpapier
Lenta=Gaslichtpapier
Porträt=Lenta=Gaslichtpapier
(Der vollkommene Ersatz für Matt=Celloidin)
N. P. G. Pigmentpapier
Ozobrom=Druck
Askau=Druck
N. P. G. Mattpapier (Celloidin)

Gesamtpreisliste und Probeheft der Zeitschrift „Das Bild" versendet die Neue Photographische Gesell=schaft Aktiengesellschaft Steglitz A. 48 kostenfrei.

Die tadellose Qualität und ausgezeichnete Halt=barkeit der N. P. G. Papiere sind weltbekannt.

·N.P.G·

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00957 1999